Studien

über

Shakespeare und das moderne Theater

nebst

einer autobiographischen Skizze

von

Ernesto Rossi.

Aus dem Italienischen übersetzt

von

Hans Merian.

Autorisirte Ausgabe.

Leipzig,

Verlag von Edwin Schloemp.

1885.

Vorwort.

Ernesto Rossi ist für das deutsche kunstsinnige Publikum keineswegs ein Fremder, hat er doch an den bedeutendsten Bühnen Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz als Shakespearedarsteller viele Triumphe gefeiert. Es ist also ganz unnöthig hier auf seine Bedeutung als darstellender Künstler besonders aufmerksam zu machen. Mit seinen „Shakespearstudien" tritt Ernesto Rossi zum ersten Male als Schriftsteller auf, und ich glaube, daß eine Uebersetzung dieses Werkes, in welchem der berühmte italienische Tragöde sozusagen sein künstlerisches Glaubensbekenntniß niedergelegt hat, dem deutschen Lesepublikum willkommen sein wird.

Die dem Buche voranstehende schöne Vorrede des bekannten Sanskritgelehrten, Literarhistorikers und Dichters Angelo de Gubernatis, mag den „Shakespearestudien" auch beim deutschen Publikum als Empfehlung und Einführung dienen. Es seien mir daher nur ein paar kurze Bemerkungen gestattet.

Die in dem vorliegenden Bande enthaltenen Aufsätze und Studien machen keineswegs Anspruch auf „Wissenschaftlichkeit" im strengen Sinne des Wortes. Rossi selbst sagt

in seiner kurzen Vorrede zur italienischen Ausgabe: „Ich habe einfach meine Gedanken, wie sie sich allmälig durch reifliche Ueberlegung in meinem Innern entwickelt haben, zu Papier gebracht und versucht, was ich auf dem Herzen hatte in der geeignetsten Form darzustellen.“

Die italienische Originalausgabe umfaßt außer den in diesem Bande enthaltenen Aufsätzen noch eine italienische Uebersetzung des Julius Cäsar von Ernesto Rossi, die natürlich in der deutschen Ausgabe wegfallen mußte. Ebenso sind die „Notizen über Shakespeare's Leben“ (frei nach Dowden) weggefallen, weil sie für den deutschen Leser gar nichts Neues bieten. Die Uebersetzung mußte an vielen Stellen etwas frei ausfallen d. h. sie mußte sich mehr an Gedanken und Sinn als an Wort und Ausdruck halten. Stellen, die sich auf italienische Zustände &c. beziehen, wurden durch kurze Anmerkungen erläutert.

Mag auch der Leser nicht immer mit der Auffassung Rossi's übereinstimmen, so wird er doch manches Interessante in den „Shakespearstudien“ finden. Vor allen Dingen aber wünscht und hofft der Uebersetzer, daß das vorliegende Bändchen den oder jenen deutschen Schauspieler zu selbstständiger, genauer, historischer und psychologischer Analyse seiner Rollen und der darzustellenden Charaktere anregen möge.

Leipzig, April 1885.

Hans Merian.

Vorrede

von

Angelo de Gubernatis.

Ich bin von Niemand aufgefordert worden diese wenigen Worte zu schreiben. Aus eigenem Antriebe und nur durch das Gefühl innigster Freundschaft und Dankbarkeit gegen den Mann geleitet, dem ich die ersten Anregungen auf dem Gebiete der Kunst verdanke, habe ich mir vorgenommen, Ernesto Rossi auf seinem ersten kritischen Gange zu begleiten, als ich erfuhr, daß er einen Band seiner dramatischen Studien vorbereitet habe und daß die Firma Le Monnier denselben ihrer rühmlichst bekannten National-Bibliothek einverleiben werde.

Obgleich ein Mann wie Ernesto Rossi, dessen Name, wie man wohl sagen darf, weltberühmt ist, beim gebildeten Publikum kaum eines Einführers bedarf, so habe ich doch gedacht, daß es gewissermaßen eine Pflicht für uns Schriftsteller sei, dem Schauspieler gegenüber, der in seinen Mußestunden zu uns gekommen ist, um als einer der unsern über seine Kunst zu reden, gleichsam die Honneurs des Hauses zu machen. —

Die Zeit ist vorüber, wo man einzig und allein die Virtuosität des Schauspielers bewunderte, so lange er

auf der Bühne stand, um ihn gleichsam von der menschlichen Gesellschaft auszuschließen, sobald er sich wieder als gewöhnlicher Sterblicher zeigte. Der Schauspieler erhält seine Bildung heutzutage nicht mehr ausschließlich zwischen den Coulissen, in einer abgeschlossenen und conventionellen Welt, sondern im gewöhnlichen Leben, im Contakt mit allen Menschen, in der Kneipe sowohl als in der Kirche, in der Hütte wie im Palaste, er vereinigt in sich alle Wünsche, alles Verlangen, alle Interessen. Der Schauspieler — ich rede hier natürlich ausschließlich vom bedeutenden Schauspieler, vom eigentlichen Künstler — hat aufgehört uns wie ein Wunderthier vorzukommen, das sich nur bei großen Gelegenheiten zeigt; er hat angefangen mit uns und unter uns zu leben, unseren Herzschlag mitzufühlen, sich von alledem zu unterrichten, was dazu beitragen kann, sein ganzes Wesen auf eine höhere Stufe zu heben und seinen künstlerischen Darstellungen jenen Ausdruck lebendiger Realität zu verleihen, der ihm natürlicherweise entgehen mußte, so lange er sich ausschließlich im Dunstkreis des Theaters bewegte. Ein Schauspieler, welcher beständig zwischen den Coulissen lebt, ein Soldat, welcher nie aus seiner Caserne herauskommt, ein Mönch, der sein Kloster nie verläßt, dieß sind eigentlich nur halbe Menschen. Der Mönch, welcher die Welt nicht kennt, wird in den Wind predigen und ein schlechter Beichtvater sein; der Soldat, der sich den Sorgen des Lebens entzieht, ist kein steter und tapferer Vertheidiger der Menschenrechte, sondern nicht viel mehr als ein feiles Werkzeug; der Schauspieler aber, der im gewöhnlichen Leben die Theatermanieren beibehält und keine andere als die Bühnensprache in seiner

Umgebung zu hören bekommt, spielt in der Gesellschaft leicht eine groteske Figur.

Und so stand es in der That früher mit dem größten Theil der Schauspieler. Schriftsteller und Schauspieler sahen sich gegenseitig nur im Theater. Außerhalb desselben hörte jeder Umgang zwischen ihnen auf. Die Zeit hat diese Verhältnisse geändert. Schriftsteller und Schauspieler lernen sich heutzutage näher und besser kennen; diese sowohl als jene haben endlich erkannt, wie sehr sie sich gegenseitig aufklären könnten, wenn sie vernünftig mit einander reden wollten, nicht von vorn herein bereit, die Stelzen zu besteigen und, ihre Weisheit von oben herab zu verkünden, sondern mit dem ernstlichen Wunsche sich wechselseitig zu unterrichten, damit jeder in der neugewonnenen Erkenntniß und den neuerworbenen Hilfsmitteln seine Kunst vervollkommne. Die Größe unserer wunderbaren Künstler der Renaissance lag hauptsächlich in ihrer außergewöhnlichen Fähigkeit, das Leben in seiner ganzen Fülle mit ihrem künstlerischen Sinne zu umfassen; ihnen trug alles nur dazu bei, ihre Kraft zu stählen. Auf solche Weise konnten Raphael, Michelangelo, Leonardo, Benvenuto so treue Dolmetscher nicht nur der verschiedenen Kunstzweige, welche sie pflegten, sondern ihres Volkes und ihres ganzen Zeitalters werden. Ihre Inspiration war eine beständige. Jedes Gespräch, das sie anhörten, jedes Buch, das ihnen unter die Augen kam, jedes Ereigniß, dem sie beiwohnten, jede Leidenschaft, die ihre Brust bewegte, Alles kam ihrer Kunst zu statten. Die Schauspieler, mehr als alle anderen Kunstbeflissenen, können Gewinn und Nutzen davon haben, wenn sie sich recht viel ins

Leben hinein mischen und sich auch bei den schönen Wissenschaften Rath holen. Gewiß kann Niemand von ihnen verlangen, daß sie sich von einem Tage zum andern in große Schriftsteller verwandeln; aber es wird für sie von Nutzen sein, wenn sie sich üben, ihre künstlerischen Gedanken durch die Schrift zu fixiren; es ist dies das beste Mittel, dieselben genau zu bestimmen, abzurunden und reiner zu gestalten und dieses wird wiederum nicht wenig dazu beitragen, ihre scenischen Darstellungen sorgfältiger und besser erscheinen zu lassen. In jeder Kunst ist es von höchster Wichtigkeit, daß sich der Künstler ein Ideal bilde, das heißt, daß er sich genau bewußt sei, was er sagen und wohin er gelangen wolle; so lange sich dieses Kunstideal noch nicht gebildet hat, wogt und wallt das Kunstwerk unbestimmt, maß- und formlos hin und her. Daher ist es ein sehr gutes Beispiel, das Ernesto Rossi dadurch giebt, daß er uns mit einigen seiner auf seine Kunstanschauung bezüglichen Aufzeichnungen bekannt macht. Der Leser mag selbst sehen, mit welcher Geistesschärfe sich der große Schauspieler von verschiedenen Geheimnissen der Shakespeare'schen Kunst Rechenschaft ablegt und mit welchem lobenswerthen Eifer er sich in der historischen Litteratur, die dazu dient, die Werke des großen englischen Tragikers zu beleuchten, unterrichtet hat.

Wie er dazu gekommen ist, die Shakespeare'schen Dramen zu studiren, wird er selber erzählen. Für meinen Theil will ich nur die Eindrücke schildern, welche ich empfing, als ich während meiner Anwesenheit in Turin im Frühling des Jahres 1857 zufällig seiner, wie ich glaube, ersten Darstellung des Hamlet in Oberitalien beiwohnte.

Ich stand am Anfang meines siebenzehnten Lebensjahres und hatte den Schulbänken des Lyceums noch nicht den Rücken gekehrt, als mich schon der hohe und keineswegs eitle Traum von Größe und Ruhm ergriff. Das Theater hatte mich bis dahin noch nicht angelockt, da las ich, daß Ernesto Rossi den Hamlet aufführen werde und das wurde ein denkwürdiger Abend in meinem Leben.

Ich kannte weder das Drama noch den Künstler anders als vom Hörensagen. Der Glorienschein des Ruhmes umgab damals schon das Haupt Ernesto Rossi's, der in der königlich sardinischen Truppe neben Adelaide Ristori als Paulus und Orestes bei den jungen Leuten den höchsten Enthusiasmus entflammte und auch die Herzen der jungen Mädchen im Geheimen höher schlagen machte. Ich hatte damals eine starke Neigung, alles zu bewundern, aber dennoch übertraf der Erfolg alle nur denkbare Erwartungen. Das Theater Carignano war zum Erdrücken voll, das Publikum aufs Höchste gespannt. Ich glaube, daß es ein sehr gewähltes Publikum war; damals war in Florenz die Blüthe der italienischen Intelligenz zusammengeströmt; die academische Jugend war großen Sinnes und hohen Strebens. Doch ich sah damals das Publikum kaum; ich fühlte nur den Enthusiasmus, der durch das ganze Haus ging, meine Augen waren auf einen einzigen Punkt gerichtet, mein Herz wagte kaum zu schlagen und all mein Sinnen und Fühlen war von einer erstaunlichen, wunderbaren Vision gefangen genommen. Ernesto Rossi versetzte mich auf geheimnißvolle Weise ins volle Mittelalter zurück und nach Dänemark; Hamlet stand lebendig und leibhaftig vor mir, in den ersten

Scenen von tiefem Schmerz zerrissen, später dann Herr einer übermenschlichen Ironie, wie sie mir das classische Schauspiel bis dahin noch nie in solcher Macht enthüllt hatte, dabei elegant und verführerisch in allen seinen Bewegungen, feurig, beredt und in seinem erheuchelten Wahnsinn, in seiner Schwermuth furchtbar drohend. Ich schaute und glaubte zu träumen; dieser Hamlet war mir etwas so Neues; — so sehr gelang es Ernesto Rossi die Illusion hervorzurufen, als ob er selbst der wirkliche und wahrhaftige Hamlet sei. — Ich habe in der Folge die Werke Shakespeare's in München, in Berlin und in London von ausgezeichneten deutschen und englischen Künstlern aufführen sehen, aber die Idealität, mit welcher der junge Rossi damals seinen Hamlet aufgefaßt und dargestellt hatte, habe ich nirgends wieder gefunden. Ich weiß nicht, ob bei jener ersten Hamlet-Aufführung Rossi's ein deutscher oder ein englischer Kritiker zugegen war. Wenn einer zugegen war, mag es ja sein, daß er die Auffassung des Hamlet noch etwas unfertig fand, uns jungen Leuten aber erschien sie nicht anders als frisch, urwüchsig, originell und packend. Wir fühlten uns alle von einer Art von Angst bedrückt vor diesen so plötzlich wachgerufenen fantastischen Gestalten, die unsere Einbildungskraft in ihrem innersten Wesen getroffen hatten. Die jungen Schauspieler, die mit Rossi zusammenspielten, hatten sich ganz besonders in den poetischen, grandiosen und dabei legendären Charakter dieses Dramas hinein gefunden und suchten in dieser Vorstellung, mehr als anderwärts bei theatralischen Darstellungen, die alte Fabel des Stückes zur Geltung zu bringen.. Aber war es vielleicht nicht ganz

allein Shakespeare's Verdienst, der mit Hamlet einen ganz außergewöhnlichen Charakter-Typus geschaffen hatte, wenn unser Denken und Mitfühlen sich vor allen anderen auf der Hauptperson des Stückes, auf Ernesto Rossi concentrirte? Mit den modernen Schauspielkritikern gesprochen, erscheint Hamlet eigentlich eher als eine undramatische Gestalt und wenn er vor unserem Publikum, das wenig genug zu philosophischen Speculationen angelegt ist, dennoch einen so großen Erfolg hatte, so hat dabei die plastische Darstellung Rossi's das meiste Verdienst. Er weiß den philosophischen Conflikt, der sich in Hamlet's Seele vollzieht, zum dramatischen Ausdruck zu bringen.

Er trug zuerst seine Rollen durch einfache poetische Intuition der Shakespeare'schen Gestalten, die er darzustellen hatte, vor. Aber in dieser Intuition bewegte schon ein Funke des Genius den jungen und befähigten Künstler.

Die schönsten Eigenschaften seiner ersten Darstellungsweise sind ihm geblieben: diese Wolke des Geheimnißvollen, welche den jungen Hamlet umgiebt, die tiefe Ironie, welche die ganze Bitterkeit, die ganze Schwermüthigkeit, die ihm das Leben so traurig gestalteten, verrieth. Das Sympathische in seiner Erscheinung übt noch den alten Zauber aus; aber vom Jahre 1857 bis zum Jahre 1884, fortwährend lernend, beobachtend, hörend, reisend und vergleichend, hatte Ernesto Rossi Gelegenheit, seine Kunst tiefer zu begründen, sich zu vervollkommnen und immer neue Schönheiten im englischen Drama zu entdecken. Er studirte die englische Sprache, er las die Werke der Shakespearekritik, er suchte in die Philosophie des Dichters einzudringen, um seine Interpretation

wissenschaftlicher zu gestalten, diese ganze Summe von Studien, welche dazu dient, seine Darstellung zu vervollkommnen, machen ihm durchaus Ehre. Rossi ist immer fortgeschritten und wegen seines minutiösen Fleißes, den er auf die Pflege des Shakespeare-Dramas verwandte, erwarb er sich in Italien und bei den intelligentesten fremden Nationen nicht nur Bewunderung und Anerkennung, sondern auch etwas, was für einen Schauspieler viel schwieriger zu erlangen ist: die allgemeine Achtung. Diese seine Treue gegen den Geist Shakespeare's, sein unermüdlicher Eifer, ihn mit der größtmöglichen Genauigkeit zu interpretiren, selbst auf die Gefahr hin, da und dort den Applaus einzubüßen, sichern ihm das höchste Lob. Doch der Inspiration und weniger dem Studium verdankte er seine erste glückliche Interpretation des Hamlet, welche die hauptsächliche Grundlage seines Ruhmes wurde, und dieß muß in seinem Leben, wie in der Geschichte der Shakespearestudien als ein besonderer Punkt beachtet werden. Bevor er alle jene gelehrten Abhandlungen, welche über den Wahnsinn Hamlets geschrieben worden, um zu untersuchen, ob dieser wirklich oder erheuchelt sei, gelesen hatte, hat er gleichsam unbewußt durch eine glückliche Intuition das Richtige getroffen, indem er den Hamlet als einen in sich gekehrten, tiefsinnigen Menschen gab, der zum Wahnsinn neigt und auch wahnsinnig werden könnte, aber der diesen Wahnsinn mit Ueberlegung nur vor dem König, der Königin, Polonius, Ophelia und den Hofschranzen hervorkehrt, um seine tiefen Pläne zu verbergen, weil er allen mißtraut, zuletzt sogar der Tochter des Höflings, die er liebt und die er dennoch dem erhabenen Ge-

danken der nothwendigen Vergeltung opfern muß. Wenn Polonius als Helfershelfer des königlichen Mörders fallen muß, wie könnte Hamlet seiner Tochter fernerhin noch seine Zuneigung beweisen? So verbirgt er sein Innerstes sogar vor sich selbst, da er die Katastrophe herannahen fühlt. In der Kirchhofscene bricht die wahre Leidenschaft Hamlets mächtig hervor, der Schleier zerreißt, die Verstellung hört auf, Hamlets Leben ist in Gefahr, das Publikum fängt an zu fürchten, daß er seine Rache doch zu lange verzögert habe und zittert für ihn; aber er wird wenigstens nicht ungerächt fallen und muß den Feind mit sich in seinen tragischen Untergang hinabreißen, den Feind, um dessetwillen er, damit er ihn züchtigen könne, die Last des Daseins so lange ertragen hatte.

Dieses düstere Drama entfaltete sich nicht nur vor uns in seiner ganzen Furchtbarkeit, sondern verfolgte uns auch nach der Vorstellung und spann sich in unseren noch staunenden und bewegten Gemüthern fort, indem es uns zu genauer Untersuchung, worin das Geheimniß von Hamlets Unglück und seiner Schwermuth bestehe, anregte. Der Schatten jenes tiefsinnigen Mannes, der unter Ernesto Rossi's Zügen über die Bühne geschritten, hatte uns tief erschüttert, und um so mehr, als die erste Aufführung nach Rossi's Intentionen mit der Volksüberlieferung ganz natürlich übereinstimmte. In Wahrheit legt der dänische Chronist des Mittelalters, Otto Grammaticus, dem Hamlet zwei Reden in den Mund, die erste an die Mutter gerichtet nach Ermordung des falschen Höflings, die andere an das Volk, nachdem er den Oheim getödtet, aus welchen zur Evidenz

hervorgeht, daß Hamlet außer der schweren Melancholie, die ihn bedrückte, zum Zweck seiner Rache auch noch Wahnsinn geheuchelt habe.

Es ist ziemlich wahrscheinlich, daß der große englische Dichter diesen schwerwiegenden Punkt der dänischen Sage ganz übersehen hat, und daß Rossi in seiner ersten Interpretation instinktiv dem Geiste der Legende gefolgt ist, die zum größten der modernen Dramen geworden. Shakespeare hat von sich aus in die ursprüngliche Sage ein ganzes psychologisches Drama hineingelegt, dessen innere Schönheit und Tiefe Rossi nach und nach mit wunderbarer Schärfe entdeckte und die er mit immer größerer Gewalt zur Geltung brachte, dabei aber wahrte er seinem Hamlet immer die ursprüngliche sympathische Gestalt, die uns seiner Zeit so sehr bezaubert hatte; denn dieß ist in Wahrheit der richtige Ausdruck für die Macht, die er auf unser Gemüth ausgeübt. Ich bin überzeugt, daß die Jünglinge von heutzutage noch denselben Enthusiasmus empfinden, der mich in meiner Jugend entflammte. Meine eigene Begeisterung war indessen ganz unläugbar. Ganz allein mit der Darstellung des Hamlet bewirkte Rossi eine eigentliche Revolution in meinem Kopfe, er erschloß mir eine ganz neue Kunst, und wie er sie mir erschlossen, so glaube ich, daß eine große Zahl von Italienern denselben Eindruck empfangen habe, was ich mit Freuden bei dieser Gelegenheit öffentlich anerkennen will.

Mag Rossi auch den ersten italienischen Shakespeare-Uebersetzungen, von der unschönen und ganz ungetreuen des Michael Leoni und der nicht viel schöneren dabei aber ziemlich

getreuen des Karl Rusconi bis zu der schönen, ziemlich getreuen aber nicht immer gleichmäßigen des Julius Carcano, viel verdanken, mag es auch wahr sein, daß er ohne diese litterarischen Vorläufer kaum so rasch den Werth der Shakespeare'schen Dramen hätte erkennen können, und wenn er auch nicht der Einzige war, der den Versuch mit dem englischen Schauspiel machte, da ihm Modena und Morelli auch darin vorangegangen waren, so hat er es doch zuerst gewagt, der Indifferenz des Publicums energischen Widerstand entgegenzusetzen und hat mit aller Hartnäckigkeit dahin gewirkt, diese Werke auf unseren Bühnen zu erhalten uud die vielfachen Hindernisse aus dem Wege zu räumen, welche ihre Aufführung erschwerten. Rossi verdankt sicherlich viel, ja sogar den größten Theil seines Ruhmes und seiner Carrière dem Genius Shakespeare's; aber daß die Werke dieses Genius zur Stunde in Italien anerkannt, bewundert, ja sogar populär sind, ist hauptsächlich sein Verdienst.

Der Todte, der den lebenden stützt und trägt, um mit Manzoni zu reden, ist ein so großer, so universeller Geist, daß Rossi's Name nicht mehr in Gefahr kommt der Vergessenheit anheimzufallen, da er für alle Zeiten dem dankbaren Gedächtniß aller Italiener eingeprägt bleiben wird, die den wunderbaren Genius des größten modernen Tragikers bewundern werden.

Der Anstoß, den er unseren jugendlichen Gemüthern gab, wird für unsere Kunst und unsere Litteratur nicht ganz verloren gehen; dank Rossi ist Shakespeare nun unser großer Mitbürger geworden. Shakespeare, der uns bis zum Jahre

1857 verschlossen war, ist nun auch in unser Fühlen und Denken übergegangen.

Nach dem Hamlet habe ich Rossi ferner im Macbeth im Othello, im Coriolan, im Kaufmann von Venedig gesehen und habe die außerordentliche Vielseitigkeit seiner künstlerischen Mittel bewundert, die nicht nur darin bestand, daß er mit vieler Geschicklichkeit und tüchtiger Plastik die verschiedensten Gestalten darstellte — was vielleicht einfach ein Ergebniß großer Virtuosität sein könnte —, sondern auch, was bei weitem seltener angetroffen wird, darin, daß er seine eigene Darstellungsweise beständig zu verbessern und sinnvoller zu gestalten suchte. Ich habe von den Fortschritten gesprochen, welche Rossi in seiner Darstellung des Hamlet gemacht, aber auch in allen seinen anderen Shakespeare-Gestalten war es das beständige Bestreben des Künstlers, sich durch stete Fortbildung der Wahrheit immer mehr zu nähern. Auch der König Lear war z. B. anfangs nicht das, was er später unter den Händen des schaffenden Künstlers geworden ist. Dieser König Lear zeigte sich bei seinem ersten Erscheinen als ein rechter Theaterkönig, als ein Märchenkönig, als ein poetisches Phantom, recht wunderlich, aber inhaltsarm. Rossi gab in seiner ersten Auffassung wenig mehr als den äußerlichen Charakter des Helden. Einige Jahre später sah ich ihn wieder in Florenz als König Lear und war ob der sinnvollen Transformation erstaunt, die der Künstler mit dieser Gestalt vorgenommen hatte. Wir hatten nicht mehr allein den mythischen König vor uns, sondern beim ersten Auftreten Rossi's mußte ich gleich zu mir sagen: dieser Mann muß im Wahnsinn enden. Rossi

führte uns die ganze Stufenleiter der Absonderlichkeiten Lear's vor, die in einem großen, aber zurückgedrängten Ehrgeiz ihren Grund haben. Fieberhaft entsagte er der Herrschaft, mit derselben fieberhaften Unruhe theilte er das Reich unter seine Töchter; nicht aus Liebe zu ihnen entschloß er sich zu der That, sondern aus ganz ungemessener Eigenliebe. Er bildete sich bereits ein, daß seine Töchter ihn um dieser Freigiebigkeit willen anbeten würden. Die königlichen Ehren allein genügten ihm nicht mehr und er begehrte gleichsam nach göttlicher Verehrung und überstürzte sich; daher die zwingende und unabwendbare Nothwendigkeit des Wahnsinns, dessen sichtbares Fortschreiten uns Rossi vor Augen führte.

Im Macbeth zeigt uns Rossi einen anderen schuldvolleren und finstereren Ehrgeiz. In seiner ersten Auffassung erschien Macbeth vom Schicksal unabänderlich zum Verbrechen getrieben. Man konnte die Geistesarbeit noch nicht recht erkennen, die sich im Innern des Helden vollzieht, man erkannte nur die Hand der Lady Macbeth, die ihn zu der Greuelthat wappnete, man empfand das, was die Hexen sagten, und glaubte schaudernd, daß die Hexen die Hauptpersonen des Drama's seien, denen Macbeth, gleichsam als schwacher Mensch, zum Opfer fällt. Zeit und Studium erlaubten Rossi mehr und mehr in den Charakter Macbeth's einzudringen. Wenn Macbeth die höchsten Ehren erlangt hat, will er keinen Andern mehr über sich sehen und sinnt darauf, allein zu herrschen; so verwandelt sich der Held in den Bösewicht, der keine moralischen Schranken mehr kennt; das Verbrechen ist in Macbeth's Geist schon vollendet noch ehe es begangen ist; das Weib, mit feinerer Penetration begabt,

erräth ihn und fördert und unterstützt ihn in seinen verrätherischen Plänen, aber eben wegen ihrer größeren Sensibilität ist die Frau auch die erste, die Gewissensbisse fühlt und darüber den Kopf verliert. Auch die wilde und tobende Leidenschaft eines Othello, die reine und feurige Liebe eines Romeo, der Stolz eines Coriolan und der tiefe, ungemessene, unversöhnliche Haß eines Shylock werden von Rossi mit vieler Treue und Lebendigkeit dargestellt. Jedesmal wenn der Künstler an einen neuen Charakter herantritt, identificirt er sich mit demselben und zeigt sich in vollkommen neuer Gestalt, und es ist wirklich bedauerlich, daß er in den Vorbedingungen und den Verhältnissen unseres Theaters nicht die Mittel finden konnte, sämmtliche Shakerspeare'schen Werke aufzuführen. Wie er es dahin brachte, daß das Publikum aus Liebe zum Hamlet, in welcher Rolle er bald als unvergleichlich erkannt worden war, mehrere Shakespeare-Dramen nacheinander günstig aufnahm, selbst wenn sie auch anfangs weniger Interesse erweckten, so würde es ihm auch gelungen sein, die übrigen Shakespeare-Gestalten populär zu machen. Der vorliegende Band zeigt uns, mit welcher Liebe Ernesto Rossi die shakespearischen Dramen studirt und wie er sich s o r g f ä l t i g durch eingehende Studien vorbereitet hat, die gesammten Werke Shakespeare's zu interpretiren. Hoffen wir, daß die günstige Aufnahme dieses Buches dem Autor Kraft und Muth verleihen möge, die Analyse derjenigen Dramen, die er am gründlichsten studirt hat, fortzusetzen, und, noch mehr, daß es ihm nachdem er sich so eingehend mit ihnen beschäftigt, vergönnt sein möge, sie auf den italienischen Bühnen zu neuem Leben zu erwecken.

Kein Schauspieler besitzt unseres Wissens so zahlreiche Mittel sich auf solche Weise in der Darstellung der verschiedenartigsten Charaktere zu vervielfältigen. Einige Künstler haben die Vorzüglichkeit im Ausdruck einiger besonderer Affekte erlangt, und scheinen nun in diesen unübertrefflich; Rossi aber hat, unterstützt von einem sehr beweglichem Geiste, viele Saiten zugleich vibriren machen und hat das nöthige Colorit für die verschiedensten Darstellungen gefunden.

Keiner war daher befähigter als er, der wunderbaren Vielseitigkeit des shakespeare'schen Geistes Ausdruck zu verleihen. Dieses sein bis ins Unendliche gehende Umgestaltungsvermögen ist eine seiner meist beneideten Eigenschaften, nicht allein des Effektes wegen, den es hervorbringt, sondern weil es die Gabe eines privilegirten Intellektes voraussetzt. Das plastische Darstellungsvermögen ist bei Rossi immer das Resultat einer innerlichen Arbeit, die sich in seinem Geiste vollzogen hat, gleichsam einer geheimnißvollen Unterredung zwischen Dichter und Darsteller, in welcher dieser jenem seine geheimsten Gedanken zu entlocken sucht. Die Reflexion, zu welcher Rossi schon von Natur hinneigte, ist mit seiner Kunstrichtung bis zu dem Grade fortgeschritten, daß wir, wenn wir heute seine kritischen Schriften lesen, obgleich sie schon weit ab von der Zeit seiner scholastisch-philosophischen Exercitien liegen, dennoch beinahe glauben und behaupten können, daß, wenn Ernesto Rossi nicht der berühmte und glückliche Künstler wäre, welcher er ist, er wahrscheinlich ein tiefer Philosoph geworden wäre, so häufig fühlt er sich versucht vom Gebiete der praktischen Beobachtung, wo, wie wir glauben, doch der Schauspieler am liebsten verweilen sollte,

ganz in dasjenige der Metaphysik überzuspringen; und dies ist vielleicht gerade ein Grund, warum Rossi der beste Hamlet-Darsteller ist, da der Hamlet das philosophischste moderne Drama ist.

Die Schauspieler, die über ihre Kunst zu reden und sie logisch zu begründen wissen, sind in Wahrheit nicht sehr zahlreich. Der einfache Comödiant begnügt sich damit, so weit sein Verstand reicht, den Inspirationen der Natur und der Bühnentradition zu folgen. Ernesto Rossi hingegen will sich selber kritisch Rechenschaft ablegen, warum eine Bühnengestalt eher nach der einen Weise dargestellt werden soll als nach der andern. Die Erläuterungen, die er uns giebt, die vertraulichen Mittheilungen, die er uns in seinem eigenen etwas bizarren Styl, über seine Kunst macht, sind bedeutend und wohl werth gesammelt zu werden. Das menschliche Gedächtniß ist kurz und die Schauspieler und Sänger müssen noch mehr als die andern Künstler befürchten, daß, wenn sie von der Bühne abtreten, wo eine Stimme die andre verdrängt, und wohin die Worte, die von dort entflohen sind, nicht mehr zurückkehren, ihr Name einer unverdienten Vergessenheit anheimfalle. Der Schauspieler spricht nur zu seiner Generation, da er den zukünftigen Geschlechtern kein sichtbares Zeichen seiner großen Tüchtigkeit hinterlassen kann. Daraus erklärt sich auch die tiefe Schwermuth des darstellenden Künstlers, wenn er die Zeit seines Rückganges herannahen sieht.

Er hat in seinem Leben oft Triumphe gefeiert, wo er hinkam erntete er Beifall und Kränze von der Menge, Ehrenzeichen von den Fürsten, und freundliches Lächeln von den

Schönen; er ist wie in einem Traum von Ruhm durch das Leben gegangen; aber, wenn er ans Ziel gelangt ist und den Blick nach rückwärts wendet, da sieht er, wie Viele, die ihm zu seinen ersten schüchternen Schritten Muth gemacht, gefallen sind, daß die Welt selbst, die zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten den Künstler mit Ehren und Schätzen überhäufte, denselben, dem sie dies alles gab, schon vergessen hat; daß neue Sterne am Horizonte aufsteigen, denen die Menge einen ebenso rauschenden Empfang bereiten wird. Daraus erklärt sich auch die Zähigkeit, mit welcher die Schauspieler sich manchmal auf der Bühne zu halten suchen. Sie fühlen es, daß von dem Tage an, wo sie den Brettern den Rücken kehren werden, die Welt sogleich wieder andere Abgötter erwählen und so aufhören wird sich mit ihnen zu beschäftigen; darum wollen alle am liebsten auf ihrem Posten sterben um nicht Zeuge ihres eigenen moralischen Todes und der Undankbarkeit der Menge sein zu müssen.

Ernesto Rossi ist noch weit von diesem Zeitpunkt entfernt, auf der Bühne nennen ihn seine Collegen nur den „immer jungen Ernesto", da er noch keine jener Eigenschaften verloren hat, um deretwillen ein Künstler nicht nur bewundert wird, sondern auch gefällt. Von düstern Grabesgedanken kann daher bei ihm keine Rede sein. Dadurch, daß er sich hauptsächlich der Pflege Shakespeare's gewidmet, hat er sich das Bewußtsein im Gedächtniß der Italiener fortzuleben, gesichert; denn diese werden sich immerdar erinnern, daß durch sein Verdienst der größte moderne Dichter nach Dante bei uns heimisch geworden ist. Da es aber nicht unmöglich ist, daß die zukünftigen Shakespeare-Dar-

steller von Neuem die Gunst des Publicum an sich ziehen werden, und da sich wohl wenige der Mühe unterziehen würden, eine Geschichte der Shakespeare-Studien in Italien zu schreiben, in welcher Rossi die ihm gebührende Anerkennung seiner großen Verdienste finden würde, so ist es gut, daß ein kleines Monument vorhanden ist, das späteren Forschern den Ruhm unseres ersten Shakespeare-Darstellers überliefern wird.

Man könnte deßhalb die Worte „non omnis moriar“ als Motto auf dieses Buch setzen. Ich glaube sicher, daß Ernesto Rossi zur Zeit weder hofft noch überhaupt wünscht, daß man von ihm sage, durch diesen kleinen Band sei er als Kritiker dem Schauspieler ebenbürtig geworden. Einen Enthusiasmus, wie ihn der Künstler in seinem ruhmreichen Leben in der ganzen gebildeten Welt hervorzurufen wußte, hat ihm niemals ein Kritiker entfacht; selbst nicht einmal der von der gesammten Jugend so hochverehrte Francesco de Sanctis, der in einem denkwürdigen Toast, den er in seiner Eigenschaft als Minister des öffentlichen Unterrichts im Angesichte der berühmtesten Vertreter der europäischen Wissenschaft, auf Ernesto Rossi ausbrachte, sich mit leidenschaftlichen Worten beklagte, daß er nicht, auch nur für einen Augenblick ein so gewaltiger Künstler der Rede werden könne, um mit begeisterten Worten den Ruhm des größten unter den Shakespeare-Darstellern dem Gedächtniß der Menschheit für die fernsten Jahrhunderte einprägen zu können. Daß das Andenken an unsern großen Schauspieler Gustavo Modena der Nachwelt überliefert wurde, dafür sorgte das treue Gedächtniß und die Freundschaft Luigi Bonazzi's, der

nur ein mittelmäßiger Schauspieler aber ein gediegener Schriftsteller war.

Ueber Gustavo Modena, der einer der ausgezeichnetsten italienischen Schauspieler war, spricht Rossi in seinem Buche selbst oft und viel und läßt als ächter und wahrer Künstler dem genannten sowohl wie auch vielen anderen Collegen, auf welche er zu sprechen kommt, volle Gerechtigkeit wiederfahren, selbst da, wo er nicht mit ihrer Auffassung oder Methode einverstanden ist.

Rossi wird keiner Freunde bedürfen, die ihm nach dem Tode ein Monument errichten. Er hat selbst durch den vorliegenden Band dafür gesorgt, daß sein Andenken erhalten bleibe. Wenn man auch natürlich darin das Feuer und den Genius des schaffenden Künstlers nicht wieder finden wird, wenn auch die Linien seiner eleganten Gestalt nicht mehr zu sehen, und der schneidende Klang seiner ironischen Rede nicht mehr zu hören sein wird, wenn auch seine großartige, verachtungsvolle Gebärde uns nicht mehr erschüttern kann, und wenn überhaupt diese Blätter nur einen kleinen Theil einer großen Künstlerseele enthalten, so wird man darin doch die Bestätigung dessen finden, was wir Zeitgenossen allerdings wissen und behalten, was aber unsere Nachkommen leicht vergessen könnten, nämlich, daß Ernesto Rossi die Kunst, die er in seiner Jugend liebgewonnen und der er treu geblieben, mit vollem Ernste gepflegt, und daß er es in derselben durch Nachdenken und ein fleißiges und unverdrossenes Studium zu höchster Vollendung gebracht. Sagen wir, daß die Beharrlichkeit einen großen Theil des Genius ausmacht.

Rossi liefert den Beweis, daß ihm diese Tugend niemals gefehlt, und daß er, um ein großer Künstler zu werden, seine natürlichen Anlagen durch eine immer wache Willenskraft, durch einen tiefen Forschergeist und durch große Vaterlandsliebe unterstützte. Diese Eigenschaften erfüllten ihn stets ganz und sie müssen ihm das süße tröstende Bewußtsein gewähren, nicht vergebens gestrebt zu haben.

Angelo de Gubernatis.

Autobiographische Briefe

an

Angelo de Gubernatis.

Ernesto Rossi hatte die Absicht, zu seinem Buche eine lange Vorrede zu schreiben, worin er von der Schauspielkunst überhaupt, von seiner eigenen Mission und von seinen künstlerischen Intentionen sprechen wollte, von Sachen, die an und für sich recht gut und schön wären, aber die mir schon aus seinen manigfachen „dramatischen Studien" hevorzugehen schienen. Dagegen erinnerte ich mich, daß ich Ernesto Rossi zu wiederholten Malen gebeten hatte, die Geschichte seiner Künstlerlaufbahn zu schreiben, dabei fielen mir seine frischen und anregenden Briefe in die Hände, die er früher an mich geschrieben, und in welchen er mir einst die ersten Begebenheiten seines Lebens, die ihn veranlaßt hatten, Künstler zu werden, berichtete. Ich überzeugte mich leicht, daß diese Briefe jedwede Vorrede vortheilhaft ersetzen könnten. Diese ursprünglichen Briefe berichteten bis zu seinem unüberlegten Streich in Fojano; ich bat ihn daher noch einige dazu zu schreiben, damit sie bis zu seinen ersten Hamlet-Vorstellungen reichen möchten. Diesem Wunsche hat er entsprochen. Hier sind also alle seine Briefe, denen, wie ich glaube, eines Tages mit Nutzen noch andere folgen könnten, in welchen

der Künstler sich über die Fortschritte in seiner ruhmreichen, künstlerischen Laufbahn bis zum heutigen Tage Rechenschaft ablegen würde. Inzwischen will ich dem Leser verbürgen, daß seine ersten vertraulichen Mittheilungen seinen vielen Bewunderern Freude bereiten werden, und so glaube ich auch, daß auf den Anstifter dieser Veröffentlichung kein Tadel fallen wird. A. D. G.

Erster Brief.

Theurer Freund!

Du verlangst mit liebenswürdiger Beharrlichkeit, daß ich dir ein wenig von mir und meiner Kunst erzähle, auf welche Weise ich zuerst Neigung für dieselbe empfunden, wann ich damit angefangen habe, unter welchen Auspicien, was für und wie viele Hinderniße ich zu überwinden gehabt, und welches Ziel ich mir zu erreichen vorgenommen. Du kitzelst meinen Ehrgeiz und berührst zugleich eine noch schmerzende Wunde, dabei fühle ich mich aber mehr von Frost als von Schmerz durchschauert. Verlange von einem unglücklich Verliebten, von einem jungen Menschen, den ein Weib betrogen hat, daß er dir seine Geschichte erzähle: er wird zuerst einen langen Seufzer ausstoßen, dann läßt er dich beim Mondschein oder unter einem dichten und feinen Regen deine Zeit verlieren, und erzählt dir die kleinsten Umstände, alle seine Liebesschmerzen, sein Entzücken über einen Blick, über einen flüchtigen Händedruck, sein Herzklopfen, den Sturm seiner Gefühle, ferner spricht er dir von Nächten, die er unter einem Balcon zugebracht, von Regen,

Schnee und Frost, die er erduldet für einen einzigen Blick, für einen ganz heimlichen Tritt mit dem Fuße, für ein Gutenacht, ein Aufwiedersehn morgen: — Liebst du mich? — Gewiß, und Du? — Unaussprechlich! — Und wirst du mir auch immer treu bleiben? — Für's ganze Leben! — Kurz das ganze bekannte Wörterbuch einer Liebe à la Romeo und Julia, mit einem Appendix von neuen Schwüren: darauf Schwinden des Traumes, Verrath, Untreue, Vergessen, recht auffällig zur Schau gestellte Gleichgültigkeit und Haß . . . . . . dies alles ist schließlich nichts anderes als — Liebe recht und schlecht; und nun folgt ein derber Seemannsfluch. Es ist wohl kaum etwas von diesem ganzen tragischen Apparat in meinen ersten Jünglingsjahren zu entdecken, meine Jugend war, wenn du willst, etwas romantisch, etwas eigenthümlich, im übrigen aber machten sich die Neigungen zum Guten und Schlechten geltend, wie überall und immer im menschlichen Leben. Ich werde suchen, dies alles so einfach als möglich zu erzählen und ich will dir auch gleich sagen, daß es mir gar nicht mißfällt, ein wenig in der Vergangenheit herumzustöbern und daß ich ein treuer Berichterstatter sein werde. Ueber Eines bin ich im Zweifel, über meinen Stil und ob er dir, einem solchen Schriftsteller, gefallen könne, da ich den „schönen Stil" nie gelernt habe und mich weder mit Virgil noch mit Andern brüsten kann. Ich schreibe meine armselige Prosa. Die Kunst gut zu sprechen ist eben etwas ganz anderes als diejenige gut zu schreiben. Es ist ein bischen schwer in zwei benachbarten Gebieten gleich tüchtig zu sein. Niccolini las seine Verse sehr schlecht vor, von Alfieri sagt man, daß er ein sehr

schlechter Saul gewesen sei. Shakespeare, der Dichter des Hamlet, konnte auf der Bühne die Hauptperson seines Stückes nicht darstellen, und spielte in diesen seinem Trauerspiel den „Geist“.

Doch ich will mich mit dem Vorsatz, mein Möglichstes zu thun, an diesen Versuch wagen, damit du nicht sagst, daß ich eigentlich ein Barbar sei. —

Zweiter Brief.

Du magst einstweilen erfahren, daß ich mit einem Häubchen geboren wurde, und dies war ein großes Ereigniß in unserer Familie. Alle Verwandten von Nah und Fern wurden eingeladen, um meiner Taufe beizuwohnen. Und kein einziger fehlte, da alle das Häubchen sehen wollten, mit dem ich auf die Welt gekommen war. Unser Haus schien an diesem Tage viel zu klein;[1]) denn den Verwandten hatten sich die Freunde angeschlossen, die Weiber der Freunde und sämmtliche Klatschbasen der Nachbarschaft, so daß ich an diesem Tage, wie mir mein Vater später erzählte, durch mehr als hundert Hände ging und Küsse, Küßchen und manchen derben Schmatz über mich ergehen lassen mußte, die von allerlei Ausrufen der Bewunderung begleitet waren. — Wie hübsch er ist! wie schwer! wie groß! wie rund! was für ein schöner Kerl! was für Augen! was für eine Nase! der ganze Papa! — (mein guter Vater war ein

---

[1]) Ich wurde zu Livorno, in der Straße des heiligen Franciscus Haus Nr. 1163 im dritten Stock geboren.

Nachfolger Ovid's, aber im umgekehrten Sinne; was der lateinische Dichter zu lang hatte, hatte er zu breit). Es ist dies die gewohnte Phrase; wenn der Papa zugegen ist, gleichen alle Söhne dem Papa; von der Mama ist wenig die Rede, das ist ganz selbstverständlich.

— Wo ist denn das Häubchen?

— Hier, dies da!

— Ei, wie schön! es gleicht einem Netz.

— Welch ein merkwürdiger Fall!

— Aber das ist ein Vorzeichen, ein Glückszeichen! — riefen alle im Chor. — Ein Glückskind! er muß Fortunato heißen!

Allein der Papa bestimmte, daß dies nur allenfalls mein zweiter Name sein könne und in der That heiße ich Ernesto Fortunato, Giovanni, Maria; denn mein Vater wollte die von ihm für seine fünf männlichen Sprößlinge aufgestellte Namensordnung nicht verletzen: Emilio, Egidio, Eugenio, Enrico, Ernesto, alle mußten mit einem „E" anfangen und mit einem „O" endigen; selbst das Glück mit einem Häubchen geboren zu sein, war nicht schwerwiegend genug, um das väterliche Dekret in Frage zu stellen. Damals gab es noch keine constitutionellen Papa's, wie heutzutage; in der Familie kannte man nur einen Willen, den des Vaters; da gab es noch keine Deputirtenkammer, welche das Privatcabinet des Familienoberhauptes erstürmte. So regte denn dieser väterlicher Beschluß die Gemüther der Freunde und Anwesenden nicht allzusehr auf und letztere wandten ihre Aufmersamkeit mit frommer Resignation den Heiligen und Madonnenbildchen von Zucker, und dem Jesuherzchen aus

Marzipan zu, die ganz frisch von Siena, von jenen Nonnen, die stets bereit sind, Rosenkränze zu beten, und allerlei Zuckerwerk zu bereiten, angekommen waren. Und alle Gäste fuhren immer fort zu rühmen, obschon sie den Mund ganz voll von jenen süßen Heiligen und von Wein hatten: „Ach was für ein schönen Kerl! was für ein reizender Bengel, der ganze Papa! — Ich aber hatte die Augen geschlossen — nein ich hatte sie offen, denn damals begann die Periode, wo die kleinen Kinder mit offenen Augen zur Welt kamen — und fing an das ganze Zimmer mit Weinen und Geschrei zu erfüllen.

— Hört doch was er für eine schöne Stimme hat — hieß es wieder.

Was für Lungen; der wird einmal ein Sänger werden.

— Nein! -- rief da plötzlich der Vater dazwischen — ein Advokat wird er!

— So soll es sein! antwortete eine der Klatschwestern aus der Nachbarschaft.

So haben sie mir alles mögliche prophezeit.

Alle diese kleinen Begebenheiten hat mir später, als ich verständig wurde, meine Mutter erzählt.

Dritter Brief.

Wie du dir leicht denken kannst, wurde das mit einem Häubchen zur Welt gekommene Wunderkind unter diesen Umständen bald von der ganzen Familie verhätschelt, besonders aber von der Mutter und dem Großvater mütterlicherseits. Letzterer war ein ziemlich gebildeter Mann, ernst in seinen Vorsätzen, religiös ohne bigott zu sein und von fröhlichem Humor. Er liebte seine Tochter sehr und betrachtete ihre Kinder gleichsam als seine eigenen. Er wurde von der ganzen Familie hochverehrt und ein Wort, eine Bemerkung, ein Rath von ihm galt Allen als Gesetz. Er war ein schöner alter Herr, von hoher Gestalt, weißer Haut und ganz weißen Haaren, er trug keinen Bart und ließ sich jeden morgen rasiren; kurz er trieb die Sauberkeit bis zur Eleganz und war in der That, wie er immer zu sagen pflegte, von reinem Körper und reinem Herzen. Er vergötterte mich und ich vergötterte ihn wieder; als er starb war es mir zu Muthe, als ob ein Theil meines eigenen Selbst von mir genommen worden sei. Er starb sechsundneunzig Jahre alt, im vollen Besitz all seiner geistigen Kräfte. Denke dir, wenige Tage vor seinem Tode hat er mir noch

einen Brief geschrieben, der wie gestochen aussieht, so fest war seine Hand noch. Er war eben ein Mann, von jenem beneidenswerthen Schlage, der sich allmälig ganz zu verlieren scheint. Ich konnte nicht schlafen gehen, ohne seinen Segen und einen Kuß von ihm empfangen zu haben, ohne daß ich zum wenigsten eine gute halbe Stunde auf seinen Knieen gesessen, und eines seiner Geschichtchen oder Märchen gehört hatte, die er so unterhaltend zu erzählen wußte. Und weißt du wohl was für Erzählungen und Geschichten manchmal neben denjenigen von Hans im Glück, Blaubart und der Mutter Gans mit unterliefen? die Geschichte vom König Lear, vom Kaufmann in Venedig, von Romeo und Julia, der Sturm, Timon von Athen, Hamlet, und dann wieder der römischen Geschichte entnommene Erzählungen von Julius Cäsar und von Coriolan. Alle diese Helden zogen mit ihren manigfachen Abenteuern durch meinen kindlichen Sinn und wiegten mich in den festesten Schlaf. Ob dies wohl nützlich und angemessen war für mein zartes Alter? Doch mein guter Großvater hatte gesehen, wie ich mit offenen Augen zur Welt gekommen war. Es scheint unglaublich und dennoch ist es wahr, daß ich auf solche Weise schon in jenem zarten Alter mit demjenigen Dichter bekannt ward, der später mein Lieblingsschriftsteller wurde, und dem ich Erfolg und Ruhm danken sollte.

Ich gab gerade diesen Erzählungen vor allen anderen den Vorzug und sie machten einen so tiefen Eindruck auf mich, daß der Ehrgeiz in mir erwachte, sie vor meinem Großvater gleichsam lebendig wieder darzustellen. In kurzer Zeit und ganz im Stillen fabricirte ich mir ein kleines

Theäterchen, machte mir hölzerne Figuren, die ich auf absonderliche Art kleidete und lud, als alles fertig und bereit war, die ganze Familie und die Nachbarsweiber ein, der großen Vorstellung eines von mir selbst verfaßten Werkes beizuwohnen, welches den Titel führte: „Claudius der Brudermörder, oder der Sohn als Richter seines eigenen Vaters.“ Allseitiger und grandioser Erfolg! Der Großvater fühlte sich geschmeichelt und als Belohnung für das gute Gelingen meines Versuches und als Preis für den davon getragenen Triumph, schenkte er mir am folgenden Tage ein hübsches kleines Theater, mit Figuren und Scenerien, die etwas besser gearbeitet waren als die meinen, aber dennoch nur aus Holz und Pappe bestanden. Durch die größeren Dimensionen meines neuen Theaters, dadurch, daß meine Truppe besser gekleidet war, und die Bühne reichere Decorationen aufzuweisen hatte, wurde ich in den Stand gesetzt, dem Publicum meiner Familie jeden Sonntag einige Darstellungen der verschiedensten Art vorzuführen; was für Erfolge ich hatte, das kannst du Dir kaum denken, mein Lieber! —

Vierter Brief.

Nach wiederholtem Fragen und Bitten, nach einigen Thränen, einigem Achselzucken, Fußstampfen, Haarrupfen und ähnlichen kleinen Zwischenfällen versammelte sich endlich der Familienrath, und es wurde geduldet, nicht eigentlich erlaubt, daß ich von Zeit zu Zeit ins Theater gehe — wohl verstanden, in die Tages-, nicht in die Abendvorstellungen; denn zu meiner Zeit mußten die Knaben um neun Uhr Abends zu Bette gehen. Ich durfte demnach nach der Arena Lambronica (so hieß sie damals) gehen.[1] Es war Sonntag und ich hatte ein neues Kleid nach schottischem Schnitt angezogen, wie es damals für Knaben im Alter von zehn bis

[1] In kleinen italienischen Städten wurden seiner Zeit und werden wohl auch jetzt noch in den noch ziemlich gut erhaltenen römischen Theater- und Circusbauten (Arena) bei Tage und unter freiem Himmel volksthümliche Theatervorstellungen gegeben. Die Bühne ist meist von Holz. Die Zuschauer vertheilen sich auf die alten Sitzreihen, von welchen die unteren für die besseren Plätze reservirt und bequemer ausgestattet werden. Die oberen sind meist im alten Naturzustand und das Volk setzt sich, wie es eben kommt und Platz findet. Nummerirte Sitze sind bei solchen Vorstellungen selten.

zwölf Jahren Mode war. Nach dem Mittagessen konnte ich es vor Unruhe und Aufregung kaum mehr aushalten. (Wenn ich „nach dem Mittagessen“ sage, so ist dies nur eine Redeweise; denn ich hatte mein Mittagsessen gar nicht berührt, wie ich denn auch den ganzen Tag nichts essen konnte vor lauter Aufregung, daß ich nun zum ersten Male ein wirkliches Theater, worauf lebendige Menschen von Fleisch und Blut agirten, sehen sollte.)

Vormittags hatte ich an der Tromba [1]) auf einem großen Plakate Folgendes gelesen: „Die Schauspielergesellschaft unter Direction von Luigi Domeniconi und Pelzet, wird das weltberühmte Drama: „Der Schatten eines Lebendigen“ oder „Die Schweizerwaise“ zur Aufführung bringen.“ Meine Aufmerksamkeit wurde zuerst durch einen großen bemalten Vorhang gefesselt, der im Winde hin und herflatterte und auf welchem eine brennende Stadt und ein ungeheuer großes Pferd abgebildet waren. Die Stadt stellte Troja vor; das Pferd aber war dasjenige, welches Pyrrhos [2]) und seine Genossen einst in sich barg. Die ganze Bevölkerung von Livorno hatte sich an jenem Sonntage in der Arena Labronica Rendezvous gegeben, und der weite Raum war von der obersten Reihe bis unten so sehr mit Menschen angefüllt, so daß, wie man zu sagen pflegt kaum eine Stecknadel zur Erde fallen konnte. Ein artiger Herr, der mit meinem Vater befreundet war, erkannte mich und räumte mir

---

[1]) „Tromba“ heißt in Livorno diejenige Stelle, wo der Marktplatz in die Hauptstraße (Via Grande) ausmündet. Früher konnte dieser Durchgang durch ein Thor, die Porta Coronella genannt, verschlossen werden. —

[2]) Pyrrhos, der Sohn Achill's und der Deïdamia tödete im Trojanischen Kriege den Priamus. —

neben sich im Amphitheater [1]) ein kleines Plätzchen ein, indem er etwas beiseits rückte. Immer noch wollte der Vorhang sich nicht heben, und dabei tönte mir, der ich so begierig war, außergewöhnliche Menschen reden zu hören, immer nur der gewohnte, banale Ruf in die Ohren: „Zu trinken, Signori! Wer will trinken?“ Auch die Ouverture, eine Art von kriegerischer Fanfare, dauerte mir viel zu lange.

— „Nun aber vorwärts, der verzwackte Vorhang! daß mir doch einer damit ein Ende mache!“ — Da und dort hörte ich, wie über die Fähigkeit Domeniconi's als Tragöde und als Schauspieler gesprochen wurde. Sagte zum Beispiel Einer: „Dies ist ohne Widerrede sein Paradegaul“. — Dann dachte ich bei mir selber: „So muß also der Domeniconi ein General sein“. — Ein Anderer, der den ersten überbieten wollte, erwiderte: „Es ist eher seine Fastenpredigt;“ — ich aber dachte nun wieder bei mir selber: „Aha nun hab' ich's recht verstanden, er ist eigentlich ein Prediger“. Diese Aeußerung brachte mir das Urtheil, welches mein lateinischer Lehrer, ein gewisser Abbé Tognocchi, der ein ziemlich gebildeter und dabei recht jovialer Mann war und zu damaliger Zeit überdies im Geruche des Liberalismus stand, über Domeniconi gefällt hatte, wieder ins Gedächtniß. Dieser Abbé pflegte Menschen und Dinge immer bei ihrem wahren Namen zu nennen und war deswegen beim Bischof sehr verhaßt, um so mehr, da er die Messe immer in fünf Minuten herunter zu murmeln pflegte; er war auch, wie der Cardinal Lambruschini, ein

---

1) Diejenigen Plätze, welche jetzt Orchestersitze oder Sperrsitze heißen, wurden damals Amphitheater genannt.

berühmter Feinschmecker ...., er pflegte sogar das leise Gebet vor der Messe ganz und gar zu verschlucken. Dieser hatte einst in der Schule, während der Freistunde zu seinen Schülern gesagt: „Es heißt der Signor Luigi Domeniconi sei ein großer Schauspieler. Glauben Sie es ja nicht, Signorini, er ist nichts anderes, als ein Pater Ventura, wie der, welcher in der Kirche unserer lieben Frau seine Fastenpredigten hält; ja er ist noch schlimmer als dieser; denn der Pater Ventura kann doch wenigstens seine Predigten auswendig, aber Domeniconi weiß nie ein Wort von seiner Rolle.“ War es nun der Einfluß dieses Urtheils meines Lehrers, der sich geltend machte, oder war es der Umstand, daß mich mein Vater mit Vorliebe gerade immer in jene Kirche unserer lieben Frau [1]) führte, kurz ich fand, daß der Vergleich auf's Haar stimmte. Domeniconi gefiel mir also nicht, zudem spielte er einen Bösewicht; überhaupt war es für einen kleinen Jungen, der zum ersten Male in's Theater ging, nicht gerade eine sehr gute Vorstellung. Eine Schauspielerin allein ließ in meinem Gedächtniß eine wirklich angenehme Erinnerung zurück, später erfuhr ich, daß es Signora Pelzet gewesen, die in damaliger Zeit sehr berühmt und die manchmal mehr, manchmal minder glückliche Rivalin der Internari war. [2]) Sie lebt noch in meiner Erinnerung als ebenso geschickt im Schauspiel, wie in der Tragödie; ich

---

[1]) Eine Kirche in Livorno an der Straße della Madonna.

[2]) Sämmtliche Darsteller, von denen hier die Rede ist, waren zu ihrer Zeit mehr oder minder renommirt in Italien. Der deutsche Leser wundere sich nicht, berühmte Kunstgrößen in einer Tagesvorstellung und auf einer solchen eigentlich improvisirten Bühne in der Arena auftreten zu sehen. In Italien giebt es überhaupt wenige seß-

kann mir ihre silberhelle Stimme und ihre hohe, schöne und äußerst sympathische Erscheinung leicht in's Gedächtniß zurückrufen: sie war sanft in der Klage, zart im Gefühlsausdruck und vor allen Dingen immer ganz wahr. Die Kunstgeschichte hat in Wirklichkeit die Namen der Pelzet und der Internari, als der genialsten Darstellerinnen der Werke eines Niccolini, Alfieri, Pellico und Marenco,[1]) in ihren Annalen verzeichnet. Als ich älter geworden, wurden diese beiden meine Lieblingsdarstellerinen, obgleich sie ihren Höhepunkt schon überschritten hatten und durch zunehmendes Alter bereits im Rückgang begriffen waren, als ich in die Jünglingsjahre trat. Domeniconi aber, an welchem ich doch später viele künstlerische Fähigkeiten schätzen lernte, gehörte eigentlich niemals zu meinen Auserwählten. Als ich nach Hause zurückkehrte, hatte ich den „Walther" vergessen, die „Waise" [2]) dagegen in mein Herz geschlossen.

---

hafte Schauspieltruppen, und gerade die besten und berühmtesten ziehen à la Meininger herum und geben ihre Stücke so lange ihr Repertoir, das meistens nicht sehr reichhaltig ist, seine Zugkraft ausübt. Dann wandern sie weiter und eine andere Truppe mit neuem Repertoir nimmt ihre Stelle ein.

[1]) Berühmte italienische Dichter. Giovanni Battista Niccolini, geb. 31. Oct. 1782 zu San Giuliano bei Pisa, gest. zu Florenz als Prof. d. Geschichte und Mythologie 20. Sept. 1861, schrieb hauptsächlich vaterländische Dramen. Vittorio, Graf Alfieri, einer der bedeutendsten italienischen Dramatiker wurde den 17. Januar 1747 zu Asti in Piemont geboren und starb den 8. October 1803 zu Florenz. Silvio Pellico, geb. 1789 zu Saluzzo, gest. in Turin, den 31. Jan. 1854. Berühmt durch seine Gefangenschaft auf dem Spielberg. Seine auch in Deutschland bekannten Hauptwerke sind die Tragödie: „Francesca da Rimini," und „Le mie prigioni" (Geschichte meiner Gefangenschaft). — Marenco, geb. 1. Mai 1800, gest. den 20. Sept. 1843.

[2]) „Walther" und die „Weise" sind die von Domeniconi und der Pelzet dargestellten Figuren des obengenannten Stückes.

Nun sieh wie sich die Dinge manchmal treffen! Die ersten Eindrücke sind Bilder, die fest im Gedächtniß haften bleiben und uns nimmer los lassen. Domeniconi! Wer hat nicht schon diesen volltönenden Namen in seine Ohren schallen hören, wer hätte ihn nicht schon skandirend ausgesprochen, wie den Endreim eines schönen Verses? War er nicht der Nestor aller Schauspieler und aller lustigen Köpfe, ein Ehrenmann durch und durch, der allgemeine Comödiantenvater, der, da er selbst kinderlos war, alle die nur je unter seiner Fahne gedient hatten und noch dienten, seine Kinder nannte; und er liebte auch alle in der That und wurde von allen wieder geliebt, weil er gut, freigiebig und leutselig war. Die Ristori [1]) war lange Jahre die Primadonna seiner Truppe und als sie bei ihm austrat, gerieth er außer sich und rief: „O das undankbare Mädel, da hat sie nun von mir weggehen wollen und ist auch gegangen, sie, die ich so sehr geliebt! ich hätte ja daran sterben können!" — Damals war die Ristori zwischen fünfundzwanzig und sechsundzwanzig Jahre alt, Domeniconi aber war schon ein Siebenziger.

Wenn er aber auch oft die Liebenswürdigkeit selbst war, so konnte er doch auch manchmal die größte Selbstsucht hervorkehren.

Domeniconi genoß in ganz Italien, vorzugsweise aber beim Nachmittagspublicum den Ruf eines guten Schauspielers

---

[1]) Adelaïde Ristori, die gefeiertste italienische Tragödin, ist auf allen größeren Bühnen Europas aufgetreten. Geb. den 26. Jan. 1821 zu Cividale, seit 1848 mit dem Marchese del Grillo vermählt.

und dennoch schien er nach dem Urtheil vieler Sachverständiger eher ein conventioneller als ein wahrer Künstler zu sein. Denke dir, mein lieber Angelo, daß ihm das Publicum einiger Orte sogar dem Gustavo Modena vorzog; es ist zwar dies eine reine Blasphemie, aber dennoch ist es so und ich kann dir sogar ein Factum erzählen, welches die Sache bestätigen wird. Ich war selbst dabei zugegen, da ich damals zu der Truppe gehörte, in welcher der große Gustavo auftrat. Wir spielten während des Carnevals 1848 in Venedig im Apollotheater, welches jetzt Goldonitheater heißt, und zwar unter Direction von Jean Paul Calloud, eines vortrefflichen Menschen, der als Schauspieler sich Mühe gab und correct spielte, wenn er auch in seinen komischen Rollen nicht gerade Außergewöhnliches leistete.

Domeniconi spielte mit seiner Truppe im St. Benedikt-Theater, heute Rossini-Theater genannt. Wenn Modena nun heute den „Saul" spielte, so affichirte gewiß Domeniconi den andern Tag den „Saul" in riesigen Buchstaben an allen Ecken, gab Modena den „Philipp", so kündete Domeniconi natürlich Tags darauf auch den „Philipp" [1]) an. Es war anzusehen wie wenn die Maus die Katze in den Schwanz beißen will; die Katze würde der Maus um dieses Unterfangen wohl ausgetrieben haben wenn sich das Publicum von Venedig nicht mit der Letzteren verbunden, und die Katze mit dem Kopfe in den Sack gesteckt hätte; das Apollotheater war ganz leer, das St. Benedict-Theater hingegen zum brechen

---

[1]) „Saul" und „Philipp" sind die Titelrollen in den gleichnamigen Tragödien von Victorio Alfieri.

voll. War es Unterschätzung? war es falscher Geschmack? ich weiß es nicht. Das Theaterpublicum ist ja im großen Ganzen recht aufgeweckt und intelligent aber meistens nicht sehr unterrichtet, und damals war gerade die Epoche, wo in dem Kriege, den Kunst und Wahrheit gegen Unnatur und alte Bühnenconvention führten, die ersten Scharmützel stattfanden: in diesem Kriege commandirte Gustavo Modena gleichsam als oberster Feldherr und er wurde in seinen Bestrebungen von einer großen Zahl junger Leute unterstützt. Oft hat er nun gesiegt, aber dennoch ist der Feind noch nicht ganz vernichtet. Auch heute noch guckt er hier und dort hervor, und damit man ihn nicht gleich erkenne, hat er den Namen geändert, und nennt sich jetzt „Verismus". Mein lieber Angelo, man schlug sich allerdings auf befreundetem Boden, aber dieser schien mit dem Gegner verbündet zu sein, weil es da Abgründe barg, wo man ihn mit Blumen bedeckt sah. Dies war und ist die schmerzliche Geschichte der Kunstbestrebungen zu allen Zeiten. Die Fähigkeit, wodurch sich der Schauspieler dem Dichter unterordnet, eine Fähigkeit, die Modena, wie dies sein „Saul", sein „Philipp", sein „Ludwig XI", sein „Jacob I." zeigt, in so hohem Maße besaß, war damals vielen Schauspielern ganz unbekannt. Diese, wenn sie auch mit reichen natürlichen Anlagen ausgestattet sein mochten, verkörperten nur immer sich selbst in den Gestalten, die sie darzustellen hatten und dies noch in nachlässiger und vulgärer Manier, weil sie von keiner künstlerischen Mäßigung gezügelt wurden. Domeniconi war gerade einer von diesen Schauspielern. Darum konnte er niemals, und wäre es auch nur für einen einzigen Augenblick ge-

wesen, Gustavo Modena übertreffen. Wenn Modena, vom Charakter seines „Saul“ durchdrungen, ganz in seiner Rolle aufgehend, ein Saul vom Scheitel bis zur Zehe, im Lager von Gilboa aus seinem Zelte trat und die Worte sprach:

Wie schön ist diese Morgendämmerung!
Heut steiget nicht im blutigrothen Mantel
Die Sonn' empor;

dann vergegenwärtigte seine imponirende Gestalt, der Tonfall seiner Stimme den Sinnen und den Augen des Publicums, die biblische Gestalt des judäischen Königs in ihrer ganzen Wahrheit. Modena war verschwunden, Saul selbst sprach, wie er leibte und lebte. Stelle Dir dagegen einen Schauspieler, wie Domeniconi vor, klein, schlecht gebaut, mit kurzem Hals, zu dickem Körper und rauher Stimme, da braucht es einen großen Aufwand von Willenskraft und Phantasie, um in einer solchen Erscheinung die natürliche Ueberlegenheit, das Bezwingende der vom Dichter geschaffenen Gestalt heraus zu fühlen. Und dennoch, es klingt zwar merkwürdig, sah ihn das Publicum und — applaudirte, es nannte dasjenige Wahrheit, was an ihm Unnatur und Uebertreibung war. Bei Modena aber wurde das für Unnatur angesehen, was eigentlich wahr, natürlich und echt künstlerisch war. Die Zeit hat inzwischen das Echte vom Unechten gesondert. Modena schritt von Erfolg zu Erfolg; Domeniconi aber ging immer mehr zurück und sein Ruhm schwand dahin.

Fünfter Brief.

Der kleine Director der hölzernen Schauspielertruppe, der die Erzählungen des Großvaters auf so mannigfache Weise zusammenzuflicken verstand, war allmälig größer geworden. Dem Schulmeister, der ihn auf seinen Erholungsspaziergängen auf die Wälle der Stadt begleitete, wo Handball und Schlagball gespielt wurde, um dadurch die Muskeln auszubilden und geschmeidig zu machen (denn damals gab es noch keine Turnstunden, wie heutzutage), war ein Lehrer der italienischen und der lateinischen Grammatik gefolgt und das Studium der Mathematik hatte seinen Anfang genommen. Mit dieser im intellectuellen Leben erreichten Stufe, fühlte ich mich über all dasjenige erhaben, was ich Armseligkeiten, oder besser gesagt, Kindereien nannte. Daher ging nun mein Streben dahin, die hölzernen Köpfe meiner Marionetten mit wirklichen Menschenköpfen zu vertauschen, und ich selber fühlte mich schon geschickt genug, mich in die Gewänder eines „Phintias" des „Cyrus" oder „Themistokles" zu hüllen, wenn ich mich auch zu den schwereren Rollen, wie „Orest," „Eteocles" und „Egist" noch nicht befähigt fühlte. Doch wie war dies anzufangen? Besonders mein Vater

war diesen Bestrebungen gar nicht hold, da er fürchtete, daß sie mich von meinen Studien abhalten könnten, und er hätte so gerne einen zweiten Cicero aus mir gemacht. Da kam mir ein Freund aus meinen Kinderjahren zu Hilfe, ein gewisser Delle Sedie [1]), der unserm Hause gerade gegenüber wohnte. Er war bei unseren Aufführungen mit dem Marionettentheater mein Helfershelfer und Rathgeber gewesen, und fühlte damals auch gleich mir das heilige Feuer der Kunst in seiner Brust sich entzünden, so daß er bei meinem Vorschlag, ein wirkliches kleines Theater zu errichten, sogleich ausrief:

— „Das geschieht! Du giebst den Damon und ich den Phintias aber wie? und womit?"

— „Wenn man will so kann man! Versuchen wir's unten, im Bureau meines Vaters."

Mein guter Vater war gerade in Geschäften von Livorno abwesend und hielt sich in Genua auf. Besagtes Bureau meines Vaters befand sich in unserem Hause selbst. Es bebestand in einem großen Zimmer, mit einen geräumigem Alkoven; dieser Alkoven hatte einen hölzernen Ueberboden, der ungefähr fünfundzwanzig Centimeter höher war als der sonstige Zimmerboden [2]) und auf welchem mein Vater seine

---

[1]) Dieser Delle Sedie wurde später in der Gesangskunst berühmt und ist nun einer der tüchtigsten Meister derselben in Paris.

[2]) In Italien bestehen die Fußböden auch in den Zimmern meistens aus Steinplatten. Der Ueberboden ist also dahin zu verstehen, daß auf dem ursprünglichen Steinboden des Zimmers in dem betreffenden Alkoven eine 25 centimeterhohen Brittsche lag, die sich vorzüglich für die Bühnenversuche des jungen Rossi eignete.

zahlreichen Holzmuster aufbewahrte; denn er war, nachdem er früher ein tüchtiger und treuer Beamter des ersten Kaiserreichs gewesen, Holzhändler geworden.

Dieses Bureau also, das wie gesagt in zwei Theile zerfiel, von welchen das Zimmer mit der Eingangsthür meinem Vater als eigentliches Bureau oder Arbeitszimmer, der Alkoven aber als Musterlager diente, schien uns ein sehr geeigneter Ort, um darin ein kleines Theater einzurichten, und zwar so, daß der erstere Theil zum Zuschauerraum, der zweite zur Bühne bestimmt wurde.

— Nun hieß es: „Kannst du malen?"

— Ich antwortete: „Ein wenig wird es schon gehen. Ich habe zwar das Zeichnen und Malen nicht erlernt, aber ich werde mir zu helfen wissen." Ich klebte alte Papierbogen zusammen, und machte daraus vier Coulissen, einen Hintergrund und vier Soffiten; aus ein wenig Ombererde, Rauchschwarz und Himmelblau wurde ein Königspalast. — Und der Vorhang! — zwei zusammengenähte Betttücher, zwei Zugrollen, zwei Leisten und ein wenig Bindfaden. Mitten auf diesem Vorhang wurde ein Blatt Papier geheftet, auf welchem mit gedruckten Lettern zu lesen stand: „Ridendo castigat mores". Alles andere mußte hinaus: Büchergestelle und Schemel kamen auf den Flur und dafür wurden Bänke, Sitze und Lehnstühle hinuntergeschafft, die zwei schönsten natürlich waren für Mutter und Großvater bestimmt. An die Wände kamen zwei Armleuchter. So wurde ein schöner Zuschauerraum improvisirt, der wohl an die fünfzig Personen fassen konnte. Das Publicum bestand aus unsern Brüdern, Verwandten, Freunden und Nachbarn. Wir selbst waren Maschinisten, Beleuchter,

und Schauspieler zugleich. Das Drama von Metastasio [1]) hätte, wenn auch sorgfältiger doch kaum begeisterter dargestellt werden können, als es von uns geschah. Wir fühlten auch nicht das mindeste Lampenfieber, das doch oft auch die aller geschicktesten und routinirtesten Schauspieler befällt. Sobald das Publicum versammelt war, zog ich an meiner Leine, der Vorhang rollte in die Höhe und ich trat sogleich auf. Allgemeine Stille entstand. Sofort begann ich nun die Verse und Reime herunter zu leiern, die wir mit so singender und harmonischer Stimme vorbrachten, daß die Gazzaniga und Ronconi, die damals gerade im Theater „degli Avvalorati" sangen, gewiß dadurch bedeutend im Werthe gesunken sind. Aber dennoch war der Erfolg ein ungeheurer: Damon und Phintias fühlten sich ebensosehr durch die Freude an ihren Triumphen als durch ein gutes Abendessen gehoben und über das ganze menschliche Geschlecht erhaben.

Inzwischen nahmen unsere dramatischen Uebungen einen so guten Fortgang, daß sie Großvater, Mutter, Freunde und Schulgenossen in das größte Staunen versetzten, und daß wir uns mit unserem — Patatrac im Himmel wähnten.

Was die heiligen Denkzeichen unserer Kunst und unseres Ruhmes für ein klägliches Ende nahmen, als mein Vater von Genua zurück kam, kannst du dir leicht vorstellen.

Als wir die Reste unseres Tempels in Flammen aufgehen sahen, klagten wir wie ergebene und getreue Priester, denen man den Altar geraubt. Aber wir verloren deß=

---

[1]) Pietro Metastasio, berühmter italienischer Dichter, der sich besonders durch äußerst wohllautende, melodiöse Sprache auszeichnete, lebte 1698–1782.

halb den Muth doch nicht und hofften, daß, wenn auch ein Tempel zerstört sei, sich doch vielleicht ein anderer schönerer erheben werde, an welchem die Hand des prosaischen und barbarischen Vaters nicht werde rütteln können. Meine Brüder und die Verwandten meines Genossen kamen uns zu Hülfe, so daß ein neues Theäterchen in der Via Maggi errichtet werden konnte. Die Truppe war größer geworden und da begann denn auch, wie das immer zu geschehen pflegt, wo viele Köpfe beisammen sind, bald eine babilonische Verwirrung. — „Nein, du spielst den ersten Liebhaber!“ — „Nein, viel eher werde ich die seriöse Väterrolle übernehmen“ — Ein anderer rief: „Ich will die Charakterrolle!“ — Oder wieder ein anderer: „Ich sehe in der Perrücke nicht gut aus, ich bin zu jung.“ — „Her damit, gebt sie mir,“ antwortet ein dritter, „ich bin breiter,“ — und so ging es fort mit Wünschen und Forderungen, gerade wie in einer wirklichen und regelrechten Schauspielertruppe, wenn der Director ein alberner Tropf ist. Wenn dann der Streit wieder so gut als möglich beigelegt war, dann tauchte die gewichtige Frage nach der „Primadonna“ auf; denn — Damen hatten wir keine, da die Papa's und Mama's in dieser etwas puritanischen Zeit es niemals würden zugegeben haben, daß sich ihre Söhnchen öffentlich und vor so vielen Leuten sagen ließen: „ich liebe dich!“ oder daß sie gar Umarmungen und Handküsse mit jungen Mädchen austauschten.

Es fehlte uns also an einer Primadonna. — Was thut's! rief ich plötzlich, ich nehme die Primadonna auf mich. Ich habe langes, blondes Haar, rosigen Teint und rundliche Formen (wie sich später ein Kritiker ausdrückte),

kleidet mich einigermaßen hübsch, und ich werde eine ganz annehmbare Primadonna vorstellen. Gesagt, gethan! Von ein paar befreundeten Mädchen, die in der St. Franciscusstraße uns gerade gegenüber wohnten, wurde ich auf's Beste ausstaffirt. Die guten Kinder interessirten sich so sehr für meine Toilette, daß ich ihnen eines Abends sagen mußte: „Gemach, gemach! die Hände weg! Respekt wo sich's gebührt! — Ich gab die „Mirandolina" und hatte einen eben so großen Erfolg als Mädchen wie als Schauspielerin; in der Garderobe machten mir Gecken und Stutzer Liebeserklärungen, so daß ich mich mit ein paar schallenden Ohrfeigen und unterschiedlichen Püffen ihrer Zudringlichkeit und ihrer Küsse erwehren mußte. — Von all diesen meinen weiblichen und dramatischen Erfolgen war indessen mein Papa sehr wenig erbaut. Das „laß ihn machen" der Mama und das „es ist ein ganz anständiger Zeitvertreib" des Großpapa's vermochten ihn nicht mehr zu beruhigen; er wollte der Sache nicht länger ihren Lauf lassen. An der Sanct-Sebastian-Schule [1]) standen die Examina vor der Thür und ich sollte von dem Untergymnasium (scuola di grammatica) ans Obergymnasium (scuola di umanità) übertreten. Da half nun kein Bitten und kein Flehen: „Weg mit dem Theater", hieß es; „denn wenn du dich nicht gründlich in

[1]) Sanct Sebastian hieß eine am Ende der Sanct Franciscusstraße gelegene Kirche, mit welcher ein kleines Barnabiterkloster in Verbindung stand. Diese Barnabiter Mönche unterrichteten die Jugend von Livorno in Latein, Litteratur und Mathematik bis zur Stufe der philosophischen und theologischen Schule, von welcher aus man nach Pisa ging, um seine Studien fortzusetzen. Zu meiner Zeit waren diese Schulen sehr berühmt. (Anm. d. Verf.)

deinen Cicero, Horaz und Virgil vertiefst, so wird der Vater ernstlich böse.“ Ich mußte mich fügen, ich mußte mir das Theater aus dem Kopf schlagen, Mirandola und Rosaura bei Seite setzen und dafür Cicero, Horaz und Virgil studiren; und wie Achilles am Ende auch wieder kämpft, um seinen Freund Patroklus zu rächen, so machte ich mich schließlich wenn auch sehr ungern an meine Studien; doch die Hauptsache war ich machte mich daran, war fleißig und so kam ich mit Ehren durch und trat in das Obergymnasium über. Mein Vater war sehr erfreut, daß Alles so gut gegangen war, deßwegen bereitete er mir an diesem Tage ein Fest und schmückte mich auch bei der Gelegenheit mit der weißen Cravatte, die ich seit dieser Zeit nicht mehr abgelegt habe. — „Du wirst dereinst ein großer Advocat werden“, sagte er zu mir, ich aber sagte bei mir im Stillen: „Ich werde Schauspieler.“ Der Vater umarmte und küßte mich und wiederholte dabei: „ein Advocat“; ich umarmte und küßte ihn wieder, so stark ich konnte, sagte aber jedesmal ganz leise: „Schauspieler.“

Sechster Brief.

Seit jener Zeit war nicht mehr die Rede von Liebhabertheater und all jenen dilettantischen Uebungen. War es zu meinem Glück? war es zu meinem Schaden? Wenn ich darüber nachdenke, scheint es mir fast, als ob es zu meinem Glücke gewesen; denn wer kann wissen, wie viele Fehler ich mir dadurch hätte angewöhnen können, von welchen mich später zu befreien vielleicht aller gute Wille eines Directors nicht ausgereicht haben würde. Ich gab meinem Vater das Versprechen, nicht Theater zu spielen; hingegen versprach ich ihm nicht, das Schauspiel zu meiden. Meine große Vorliebe für das Theater hatte indessen unsere alte Magd gerührt, die mich von Geburt an gepflegt und mich sehr in ihr Herz geschlossen hatte; diese machte mir zu Liebe allerlei kleine Unterschlagungen und Ersparnisse auf den Haushalt und gab mir von Zeit zu Zeit zwei Kreuzer[1]) oder drei, damit ich mir ein Billet kaufen könne. Auch der Großvater und die Mutter steckten mir oft etwas zu. Wenn

---

*) Ein toskanischer Kreuzer (crazia) beträgt nach heutigem Gelde 7 Centimes oder etwa über 5 (5, 6) Pfennige.

die Schule zu Sanct Sebastian um sechs Uhr Abends aus war, lief ich sogleich, wie ein gehetzter Hase nach der Arena, die bei San Cosimo lag und also beinahe eine Meile von meiner Schule entfernt war. Ganz außer Athem trat ich dann in den Zuschauerraum und war zufrieden, wenn ich noch die zwei letzten Akte des Schauspiels sehen konnte, überglücklich aber war ich, wenn nach dem Schauspiel noch eine Posse gegeben wurde.[1]) Des Sonntags aber und Donnerstags genoß ich die ganze Vorstellung. Donnerstags wurde immer ein ernstes Drama gegeben, z. B. eine Tragödie von Alfieri, Niccolini, Pellico oder Marenco. Am Sonntag hingegen war großes Ausstattungsstück, da gab es Gefechte mit blanken Waffen, mit Schießen, Hauen und Stechen; dies waren die Lieblingsaufführungen des bekannten Medoni, der ein etwas schablonenmäßiger aber sonst ziemlich verständiger Schauspieler war. Wenn der Titel eines Stückes meine Neugierde besonders reizte, wollte ich natürlich auch den Anfang davon sehen; dann „schwänzte ich“ — um mich des Schülerausdruckes zu bedienen — die Schule, ich bekam ein paar Minuten vor 5 Uhr, um welche Zeit das Schauspiel begann, Kopfweh oder Bauchweh und erlangte so vom Lehrer die Erlaubniß, nach Hause zu gehen; aber statt dahin, lief ich natürlich was ich konnte nach der Arena. Es scheint daß mein Vater von diesen meinen Streichen Wind bekam,

---

[1]) Auf italienischen Bühnen wird oft nach den ernsten Stücken noch eine kleine Bourlesque gegeben. Es ist überhaupt dort mehr Sitte als in Deutschland, mehrere Stücke verschiedenen Genres hintereinander aufzuführen. In Opernvorstellungen werden oft zwischen den einzelnen Akten, die Akte eines mit der Oper in gar keiner Beziehung stehenden Ballettes aufgeführt.

kurz er ging eines Abends selbst nach der Schule, um mich abzuholen. Da sagte ihm der Lehrer, daß er mich, da ich von starken Leibschmerzen befallen worden sei, nach Hause geschickt habe — Wohl improvisirte Leibschmerzen? — Er lief also nach Hause zurück und fand mich natürlich nicht vor. — Ah, der Schlingel, nun weiß ich, wo er steckt! — und damit eilte er nach der Arena. Man gab an jenem Nachmittag „Der Mord von Fualdès", ein aus dem Französischen übersetztes Drama, auf dessen Verfasser ich mich nicht mehr besinne. Die Signora Bon trat auf, eine gute Schauspielerin, die aber besser für komische als für ernste Rollen paßte; sie war die Frau von F. A. Bon, welcher der Schwiegervater von Luigi Belloti-Bon und der Vater von Laura Bon war. F. A. Bon war ein nicht gewöhnlicher Schauspieler und dabei ein sehr gebildeter Mann, er ist der Verfasser von vielen Lustspielen, die alle in verschiedenen Theatern der Halbinsel stets fröhlichen Erfolg hatten; eines seiner besten Werke ist „Ludro und sein großer Tag", das überall Lieblingsstück des Publicums war und noch ist, wenn es von Schauspielern wie Privato und Papadopoli nach dem Muster Bons, der darin wirklich meisterhaft war, dargestellt wird. Doch zurück zu unserem Thema! Die Bon stand — in dem Stücke — eben vor Gericht und bemühte sich, ihre Unschuld darzulegen, das Publicum applaudirte stürmisch und ich stand aufrecht auf der Bank und that ebenso, da faßten plötzlich zwei Finger wie eine Beißzange mein linkes Ohrläppchen und eine Stimme rief:

— „Ach so, du hast Leibschmerzen? Ich werde dich davon curiren. Augenblicklich kommst du weg von hier!"

— Das war mein Vater. „Ich komme, Papa, ich komme! Aber um Alles mach kein Aufsehen, mach nicht, daß ich mich vor all diesen Leuten schämen, daß ich erröthen muß“, flehte ich und dabei stieg mir schon die Gluth in die Wangen und ich ward feuerroth.

— „Fort von hier!“

— „Ich komme ja, Vater!“

Es sah aus, wie wenn ein Spitzbube von einem Schutzmann verhaftet wird.

„Betrachten Sie sich einmal diesen Jungen genau“ — schrie mein Vater den Theaterdiener an, der an der Ausgangsthür stand — „es ist mein Sohn.“

„Bravo! ein ganz hübscher Junge!“ antwortete der Thürhüter.

— „Wenn er es wieder wagen sollte, hierher zu kommen, so lassen sie ihn nicht passiren!“ —

— „Entschuldigen Sie, mein Herr“ — erwiderte der Mann — „aber wir können nicht allen Leuten, die ins Theater kommen, ins Gesicht gucken, wir müssen ihnen auf die Hände schauen, um das Billet in Empfang zu nehmen.“

Durch diese ebenso lakonische als schlagende Antwort nicht sehr zufriedengestellt, wandte sich der Vater wieder an mich und sprach:

— „Nach Hause mit dir, du Faulpelz, du Taugenichts! Von jetzt ab werde ich dich selbst nach der Schule bringen und dich auch wieder von dort abholen.“ —

Du kannst dir denken, Angelo, was ich für eine Nacht zubrachte. Ich hatte gar nicht mehr den Muth, mich auf der Straße blicken zu lassen, aus Furcht einem der Herren

die damals in meiner Nähe gesessen hatten, irgendwo zu begegnen. Eine gute Zeit ging ich nicht mehr nach der Arena. Ich entschädigte mich aber dadurch, daß ich in der Stille meines Kämmerchens, unser ganzes klassisches Repertoir, soviel nur gedruckt war, und ebenso viele Uebersetzungen von ausländischen Stücken las. So wurde ich mit Alfieri, Niccolini, Marenco, Pellico, Nota, Goldoni, Frederici, Giraud, Avelloni vertraut und wußte viele Stellen aus ihren Tragödien und Commödien auswendig. —

Siebenter Brief.

Ich wandte mich wieder meinen Studien zu; denn die Examina, um von der Humanitätsclasse in diejenige der Rhetorik zu gelangen, standen wieder vor der Thür. Virgil und Dante wurden meine Lieblingsschriftsteller, ich betrachtete sie aber mehr vom dramatischen als vom epischen Standpunkt aus und so schätzte ich sie als zwei Tragiker von ungeheurer Gewalt. Wenn ich irgend eine Stelle aus denselben auswendig vortrug, so that ich es mit allem mir zu Gebote stehenden Ausdruck, mit Emphase, gleich als ob ich eine Scene aus „Orest“ oder „Saul“ deklamirt hätte. Bald war es mir, als ob ich der unglückliche Ugolino sei, der die Leichen seiner beiden Kinder betastet, bald wieder Farinata, „wie er vom Gürtel aufwärts sichtbar wurde“ und mit echtem Gibellinenstolze dem anders denkenden Dichter antwortete; bald wieder war ich Aeneas im Kampfe zwischen Liebe und Pflicht, oder die verlassene Dido .... Dann sagte mir wohl mein Lehrer, ein vortrefflicher Mann, mit dem besten Herzen, dabei sehr unterrichtet und freisinnig: „Aber, mein lieber Junge, du wirst ja ein Komödiant!“

— „So recht! das will ich ja eben!“ — sagte ich zu mir selbst, — dem Lehrer aber antwortete ich: „Sie sind also mit meinem Vortrag zufrieden?“

— „So sehr zufrieden, daß du in Zukunft die linke Seite der Klasse überhören wirst!“ Meine Eitelkeit war auf diese Weise befriedigt; ich hatte mein neues Theater gefunden und dachte kaum mehr an die Arena Lambronica. Von Zeit zu Zeit durchging ich in der Erinnerung auch Alles, was ich bis dahin gesehen hatte und kritzelte auch in den freien Stunden, die mir meine lateinischen Studien übrig ließen, meine Beobachtungen über die Schauspieler und die aufgeführten Werke jener Zeit, auf Papier. Es kam mir gerade ein solches Heft aus meiner Jugendzeit wieder in die Hände, ich habe es wieder durchgelesen und einiges darin gefunden, das ich dir mittheilen will, ich glaube, es wird dir nicht mißfallen. Ein Urtheil eines Vierzehnjährigen mag zwar etwas verwegen, ja sogar vorwitzig erscheinen. Indessen liegt es keineswegs in meiner Absicht, irgend einer dieser Beurtheilungen Geltung beimessen zu wollen, sondern ich erzähle nur die empfangenen Eindrücke; du wirst, wenn du diese Aufzeichnungen liest, da du ihren Ursprung kennst, leicht das Richtige und Wahre herauszufinden können, indem du vom überschwänglichen Lob einen gewissen Prozentsatz abziehst und ebenso den Tadel, wo es dir nöthig scheint, minderst. Es gab in meiner Jugendzeit viele und verschiedene Schauspielertruppen; es waren zwar nicht halb so viel als heute durch ganz Italien und das Ausland umherziehen, doch sie waren, was ihre Tüchtigkeit anbelangt den heutigen bedeutend überlegen. Ich glaube, ich kann sie noch so ziemlich alle

aufzählen. Es waren: die Truppe Mascherpa, diejenige von Domeniconi und Pelzet, ferner: Giardini, Voller und Bellati; die Truppe Lipparini; Internari, Zocchi, Ventura; die königliche Truppe von Turin unter Direction von Bazzi und Righetti, und noch die neapolitanische von Alberti. Diese wurden als Truppen ersten Ranges bezeichnet. Dabei gab es noch einige minderwerthiger, die in den kleineren Städten und den Marktflecken umherzogen, solche waren: Stenterelli, Ricci und Cannelli in Toscana; Moncalvo in Meiland, eine andere unter Zanze in Venedig. Darsteller und Darstellerinnen traten oft von einer Truppe zur andern über. Unter diesen war das sogenannte starke Geschlecht durch Domeniconi, Colomberti, Cesare Asti, Ventura, Gallina, Ferri, Landozzi, Pezzana, Righetti, Ghirlanda, Romagnoli (Vater) Gottardi, Capodaglio, Monti und einige Andere vertreten, auf deren Namen ich mich nicht mehr besinnen kann; diese galten als die ersten und besten Schauspieler. Die besseren unter den jüngeren Darstellern waren: Venturoli, Peracchi, Romagnoli (Sohn), Benini, Boccomini, Morelli u. s. w. Als Charakterdarsteller und in verschiedenen Spezialrollen waren Vestri, Taddei, Gattinelli, die Gebrüder Colterini Guagni und Augusto Bon berühmt. Brillante Darsteller waren ferner: Vergnano, Giardini, Borghi, Cesare Dondini, Amilcare Bellotti. Das schwächere Geschlecht zählte folgende Mitglieder als erste Liebhaberinnen: Internari, Pelzet, Giovannina Rosa, Marchionni, Bettini, Bon, Polvaro, die Fabri, die Giardini; etwas später dann die Rabotti, Job, Fusarini, Guannetti, Santoni, Ristori, Sadowsky, Fumagalli. Als die besten Soubretten, besonders für die Lustspiele

des Goldoni waren damals die Rhigetti, die Vergágno und die Lipparini berühmt. Am meisten gegeben wurden die Tragödien von Alfieri, die damals in Toscana beinahe alle aufgeführt werden konnten, diejenigen von Niccolini, von Monti, Pellico, Marenco und vom Herzog von Ventignano; die Dramen von Frederici, die Lustspiele von Avelloni, Goldoni, Nota und Giraud; ferner einige Uebersetzungen deutscher Stücke von Iffland, Kotzebue und Schiller, sodann eine Menge Uebersetzungen französischer Dramen, unter welchen besonders diejenigen vou Scribe bevorzugt wurden. Später, Anfangs der Vierziger Jahre kamen auch noch Stücke von Giacometti auf. Sonderbarer Weise mischten sich unter die eigentlichen Kunstwerke oft, vom Volksgeschmack getragen, verschiedene schlechte Stücke, wahre Mißgeburten von Unsinn und Unverstand, von denen ich die Verfasser nicht behalten habe, doch erinnere ich mich noch an einige Titel, wie z. B. „Ginevra degli Almieri“ „Bianca und Fernando“, „Der Sohn, den seine eigne Mutter zum Mörder macht“, „Die Schlacht von Stettin“, „Die Campagne der Acht, oder die Gerechtigkeit Gottes“, „Die Verbannten in Sibirien“, „Der Schatten eines Lebenden,“ und ähnliche wunderbare Sachen. — Von Domeniconi habe ich dir schon erzählt und ich brauche nur noch hinzuzufügen, daß er in einigen Rollen sehr tüchtig war, wie z. B. im „Abt vom Degen.“ Von der Pelzet und der Internari habe ich vielleicht nicht alles gesagt, was ich damals dachte. Die Internari (dies entnehme ich meinem obgenannten Hefte) war groß von Gestalt und schlank, sie hatte ebenholzschwarzes Haar, ganz dunkle Augen und sehr blassen Teint. Als ich sie zum ersten Male

sah, muß sie ungefähr fünfzig Jahre alt gewesen sein; sie hatte einen etwas breiten Mund, der aber die schönsten alabasterweißen Zähne aufzuweisen hatte. Die Nase — o du mein Gott! sie war sehr beschädigt und zeigte in der Mitte eine kleine Vertiefung. Das Gesicht war allerdings nicht schön, es hatte Schaden gelitten, aber es erweckte eigentlich weder Ekel noch Abscheu. Es wurde mir erzählt — ich weiß zwar nicht ob es richtig ist — sie sei eines Tages nach einem Aktschluß gerufen worden, und da sei, als sie an die Rampe trat, der Vorhang plötzlich gefallen und habe ihr mit der schweren Fußstange die Nase gebrochen; nach diesem unglücklichen Zufall sei auch ihre Stimme, die ursprünglich klar und stark gewesen, scharf und näselnd geworden, doch war sie, wenn man sich einmal daran gewöhnt hatte, nicht eigentlich unangenehm, weil sie ihre ganze Stärke und Biegsamkeit beibehalten hatte. Als ich Gustavo Modena hörte, machte sein Organ auf mich einen ähnlichen Eindruck und in der That, die Töne des gefühlvollen Vortrags kommen ja nicht allein aus der Kehle und dies giebt ihnen nicht allein ihr Colorit; denn die Palette, auf welcher die verschiedenen Farbtöne gemischt werden, liegt tief in der Seele. Ich sah die Internari als „Mirra“ in der gleichnamigen Tragödie von Alfieri, das Stück gefiel mir nicht. (Es wurde zwar später von mir gesagt, ich sei ein großer „Ciniro“; das mag ja sein, aber dennoch ist mir die Rolle niemals sympathisch gewesen.) Nichtsdestoweniger erscheint mir die Mirra nicht einmal als eine der schwächeren Tragödien des Dichters von Asti und ich ziehe sie immer dem Philipp, dem Don Grazia und der „Verschwörung der Pazzi (der

Verrückten) vor. Wir haben da keinen obligaten Bühnenbösewicht vor uns, sondern rein und einfach Mythologie, wir sehen das unvermeidliche Fatum, aber dieses in Begleitung von Herz und Leidenschaft. Die Liebe ist allerdings brutal, aber man verzeiht ihr, weil es eben Liebe ist und Fluch der Göttin und ihrer grausamen Rache. Die Internari, machte an jenem Tage, da ich sie die Mirra interpretiren hörte, einen angenehmen Eindruck auf mich. Sie war schön! eine beherrschende und sinnliche Schönheit! Ihr seltenes Talent ließ mich vergessen, daß Ciniro ihr Vater sei, und ich mußte unwillkürlich bei mir sagen. „Der Thor! warum umarmt er sie nicht.“ So viel vermag also das Talent und das Genie des wahren Künstlers.

Die Internari muß aus Toscana stammen; sie sprach gut und mit ausgezeichneter Aussprache; sie deklamirte die Verse Alfieri's, ohne sie zu singen. Wenn sie ihre Heldin darstellte, schweifte ihr Blick umher und blieb nirgends haften, sie sprach mit ihrem Partner, ohne sich nach ihm hinzuwenden. Sie beherrschte ihre Leidenschaft, aber wenn die lang verborgene sinnliche Wollust, die ihr die Brust durchglühte, endlich zum Durchbruch kam, oh, dann war sie groß, dreimal groß, sie war ganz und gar im Charakter der Mirra aufgegangen. Jede ihrer Gesten, jede Bewegung ihres Körpers zeigte eine künstlerische Stellung, eine Statue, ein Bild; alles was sie sprach, drang durch die Ohren zum Herzen; einzig und allein, wenn sie als tot dalag, war sie vielleicht etwas zu plastisch. Aber sie wußte auch, daß die Griechen und die Römer, wenn sie starben, in einer schönen Pose zu

fallen suchten. Ich verließ das Theater bewegt und voll Bewunderung. Wird sie wohl übermorgen im „Orest“ ebenso gut sein? fragte ich mich. Wer weiß? So gut wird sie wohl nicht sein. Ich ging also wieder in's Theater. Nein! die Elektra glich der Mirra so wenig als die Internari an und für sich diesen beiden Frauengestalten; und so ging es fort. Aber sie war immer groß in den Rollen, die sie uns nach und nach vorführte, als Pia, als Francesca, Gismonda und Teresa; in einigen Details mochte sie ja zu wünschen übrig lassen, aber ihre Auffassung war immer groß und tief. Diese Frau hat Schule gemacht und tüchtige Schüler hinterlassen; sie konnte es; denn die jungen Leute von damals achteten noch die in der Kunst Ergrauten, ganz im Gegensatz zu den jungen Leuten von heutzutage, die in ihrem Ignorantendünkel die Alten verachten und belachen. Die Bettini, die Robotti, die Santoni, die Giardini und die Ristori haben von ihr gelernt. Die Ristori studirte sie eigentlich, wie sie selbst der Marchionni nachgeeifert hatte. Das Vergnügen, letztere auf der Bühne zu sehen, blieb mir versagt und ich lernte sie erst kennen, nachdem sie von den Brettern Abschied genommen; sie muß aber sehr bedeutend gewesen sein, da das Echo ihres Ruhmes bis zu uns gelangte. Die Pelzet war viel schöner als die Internari, aber gerade wegen ihrer Gestalt, die mehr rundlich als schlank war, war sie eher dazu berufen, den lyrisch-historischen Romantismus eines Niccolini oder Marenco als den strengen Classicismus des Alfieri zu interpretiren. Und in der That war sie auch eine zarte und liebliche Teresa im „Foscarini“, und ferner sehr gut als unglückliche Gattin in „Pia“ und als leidenschaftlich

liebende Schwester in „Bonndelmonte und die Amidei“ Giovannina Rosa, die Job, die Fusarini waren ihre begeisterten Schülerinnen. Man sagt, daß der Dichter des „Arnaldo“ sich an ihrer Medea begeistert habe.

Achter Brief.

Hatte zu damaliger Zeit die dramatische Kunst gute und würdige Vertreter? war die Vortragsmethode damals eine glatte, homogene und natürliche? neigte sie sich mehr zum Conventionellen oder zur Wahrheit? waren die Schauspieler gebildet und lernbegierig? war die Sprache, oder vielmehr der Accent unserer Sprache ein reiner oder ein corrumpirter? liefen die Methoden parallel oder gingen sie auseinander? gab es überhaupt eine einheitliche Methode? Dies sind Fragen, auf welche man sehr schwer antworten kann, aber ich will sehen, daß ich dich so gut als möglich zufrieden stelle. Ich weiß wohl, daß Italien, die Mutter und Wiege aller Künste, unter ihren bevorzugten Kindern auch ein Aschenbrödel hatte oder haben wollte und dieses Aschenbrödel war die dramatische Kunst.

Seine beiden Schwestern waren immer mehr oder weniger gut gekleidet, sie wurden geziert, verschönert, mit Halsketten und Gürtel geschmückt, von Fürsten und Edelleuten wurde ihnen der Hof gemacht, man beugte sich vor ihnen und verehrte sie mit Handkuß und Kniebeugen, und sie trugen Kronen gleich Königinnen; Aschenbrödel aber er=

hielt ein Kattunkleidchen und ein paar Holzschuhe an die nackten Füße, es mußte sich in einem Winkel der Küche verbergen und für die ganze Familie arbeiten. Glaubst du, daß der Herr Graf Alfieri, der Herr Marchese Niccolini, daß Alberto Nota oder Marenco, wenn sie nicht Güter und Bauern besessen hätten, die ihnen schönen Ertrag brachten, Werke unternehmen und zu Ende hätten führen können, die ihnen nicht einmal die verlorene Zeit und die Kosten von Tinte und Papier einbrachten?

Das ist alles richtig, wirst du sagen, aber später kam doch auch ein Prinz, der nach dem armen Aschenbrödel suchte und der es schließlich aus seiner Niedrigkeit emporhob; ja wohl, aber dies geschah nur aus Egoismus, aus Eigenliebe und nicht aus Liebe zu dem armen Aschenbrödel. Sobald aber seine Reize verblüht, sobald die Zeit oder irgend welche Ursachen das Lächeln aus seinem Antlitz vertrieben hatten, wurde es wieder zur Stiefmutter zurückgeschickt, die es wieder wie vorher in die Küche steckte und recht und schlecht seine schwere Arbeit verrichten ließ. Wenn sie es noch wenigstens in die Schule geschickt hätte! Aber kein Gedanke daran! Wenn es etwas gelernt, wenn es etwas erreicht hat, so hat es dies lediglich durch eigenen Eifer und aus sich selber lernen und durch eigene Ausdauer zu Stande bringen müssen; daher datiren auch die vielen ganz auseinandergehenden Methoden, jene Klänge die dem Sprachaccent direct zuwiderlaufen, daher kamen „mannigfache Sprachen, entsetzliche Idiome“ wie Papa Dante sagt, auf die Bühne, die das Ohr eines jeden beleidigen müssen, der nur weiß wie das Wörtlein „ja“ in unserer Sprache klingt. Um diese

meine Worte zu rechtfertigen, brauche ich dich nur an die schönen Briefe Canova's an die Pelandi zu erinnern. Ich weiß ganz gut, daß Lycäen und Conservatorien keine Genies hervorbringen können, aber sie können doch das Talent lehren, leiten, mäßigen wo es Noth thut und in richtige Bahnen lenken. Sie sollen jene große Zahl junger Leute zu Darstellern und Darstellerinnen erziehen, die, wenn sie auch niemals Kräfte ersten Ranges werden, doch für die wirklichen Talente und die Sterne erster Größe einen harmonischen Kreis von Mitwirkenden abgeben können. Wenn irgend eine Kunst mehr als eine andere eines Lycäums bedarf, so ist es gerade die dramatische, die nicht nur Sterne erster Größe, sondern auch kleinere, mehr oder weniger glänzende Lichter, immerhin aber Lichter nöthig hat. In der Malerei, in der Sculptur, in der Musik, in der Litteratur kann alles ausgezeichnet, erhaben sein und mit demselben Maßstabe gemessen werden; in der dramatischen Kunst muß hingegen Abstufung und Verschiedenheit herrschen. Die verschiedenen Stufen müssen aber auch in exacter und richtiger Proportion zu einander stehen, sonst ist der Aufstieg schlimm und der Abstieg noch schlimmer, immer schwebt man in Gefahr ganz zu fallen. So hat also Aschenbrödel Alles nur aus sich selbst heraus geschaffen und erreicht und wird so aus sich selbst heraus noch wer weiß wie viele Jahrhunderte fortschaffen; denn erst dann wird wahrscheinlich der Prinz kommen, der ihm den verlorenen Pantoffel wieder bringt.

Wenn man Alles aus sich selber machen muß, wie ich dir es erklärt habe, so kann man nicht Alles gut und schön machen, besonders wenn einem noch die Mittel dazu entzogen

werden. Talent und Genie ohne Anleitung und richtige Führung, sind wie ein Vollblutpferd ohne Zaum und Gebiß; wenn man ihm einen Hieb versetzt, hui da läuft es und läuft, bis es mit dem Kopf an eine Mauer rennt oder in einen Abgrund stürzt. Köpfe und Pferde aber ermüden wenn sie eine Zeit lang zweck- und ziellos herumgerannt sind, endlich auch und werden schließlich zu elenden Kleppern. Italien hat schon eine ganze Plejade tüchtiger Schauspieler und großer dramatischer Künstler hervorgebracht, die sich in zwei Lager, in zwei ganz verschiedene Klassen eintheilen lassen: in der einen Klasse finden wir Wahrheit und Natur mit der Kunst enge verbunden, in der anderen hingegen beide von der conventionellen Künstelei unterdrückt und besiegt. Zu der ersteren Klasse gehörten: die Marchionni, die Internari und die Pelzet, die Bettini, die Giovannina Rosa, die Ristori, die Fusarini, die Fumagalli, die Job, die Zuannetti, die Sadowsky, die Romagnoli, ferner Vestri, Taddei, Vergnano. F. Augusto Bon, Dondini, Morelli, Bellotti Bon und noch einige weniger berühmte; zur zweiten Klasse müssen Gattinelli, Boccomini, Righetti, Peracchi, Domeniconi, Capodaglio, Ghirlanda, Romagnoli, Pezzana, Giardini, Amilcare Bellotti, Woller, Tessero, Asti, die Robotti, die Marchi, die Borghi gezählt werden, obschon auch diese immer zu unseren großen Schauspielern gerechnet werden müssen. Von Demarini spreche ich nicht, weil ich ihn nicht gekannt und niemals gehört habe. Dieser berühmte Schauspieler starb schon als ich noch ein kleines Kind war. Aber ich kann den Nestor, den glaubwürdigsten und den best unterrichteten aller Impresari, den dem Kreise der Lebenden, seinen Freunden und

der Kunst viel zu früh entrissenen Mariano Somigli von ihm sprechen lassen; dieser hatte viele Jahre hindurch das Theater „zur Gurke“ wie es damals hieß — heute heißt es Niccolini-Theater — in Pacht und es mögen nun, wenn ich mich recht erinnere ungefähr zwanzig Jahre her sein, daß er gestorben. Als ich eines Abends mit ihm über Schauspielkunst und Künstler sprach, sagte er zu mir: „Heute noch, wie früher, wie zu allen Zeiten, besteht der Kampf zwischen dem Wahren und dem Falschem, zwischen Natürlichkeit und Conventionalismus. Die reine Kunst kämpft gegen das Barocke, aber das Publicum bleibt sich dabei immer gleich: es ist launisch, unbeständig und leichtsinnig. Hier ein Beispiel: In diesem meinem Theater sind alle Berühmtheiten aufgetreten, von der Pelandi bis zur Ristori — von Marrocchери bis Vestrie und Demarini. Vestri war ein wirkliches Genie und dabei so vielseitig, daß er mit der größten Leichtigkeit vom tragischen Genre zum komischen überging und umgekehrt; an ein und demselben Abende, ja sogar in ein und derselben Comödie konnte er das Publicum bald lachen und bald weinen machen. So war es zum Beispiel in der „Malvina“ von Scribe, dort bewirkte er im ersten Akte, daß sich das Publicum vor Lachen ausschüttete, im zweiten Akte aber, wenn er aus seinem Zimmer trat und mit seiner Tochter zusammentraf, nachdem er die Entdeckung gemacht, daß diese von ihrem Liebhaber verlassen worden, da sagte er nur: „Ich weiß Alles!“ — dann aber lief sofort, ein kalter Schauer durch das Publicum, das, wie wenn eine Feder plötzlich abgespannt wird, in frenetischen Applaus ausbrach. Sein schön modellirter Künstler-

kopf war mit wenigen und spärlichen Haaren bedeckt, und diese bewegten sich fortwährend, als ob jedes einzelne sein eigenes Leben, sein eigenes Gefühl hätte (eine Perrücke zu tragen, war ihm unmöglich). Sein Gesicht war angenehm ohne schön zu sein und von großer Beweglichkeit; seine durchdringenden Augen wurden von Brauen überwölbt, die, indem sie sich unaufhörlich bald in die Höhe zogen, bald wieder niedersenkten, seine Stirne bald in Falten legten, bald wieder glätteten, so daß das Aussehen seiner Physiognomie beständig wechselte und sein Gesichtsausdruck den inneren Gefühlen des Herzens oder der Gedanken entsprechend immer ein anderer war. In seiner Person vermählte sich die Natur völlig mit der Erhabenheit der Kunst. Demarini, der von Natur mit einer schönen und eleganten Gestalt und einem einnehmenden Gesicht begabt und dabei litterarisch gebildet war, suchte als Schauspieler der Kunst mehr abzugewinnen als der Wahrheit, und sein allzufleißiges, beinahe kleinliches Studium ließ seine Leistungen eher erkünstelt als natürlich erscheinen. Seine Diction war gut, die Aussprache dagegen schlecht. Als geborner Mailänder konnte er sich die Fehler seines Dialectes niemals abgewöhnen; jede seiner Gesten, jeder seiner Schritte, jede Modulation seiner Stimme war abgezirkelt und genau nach der Stellung der Meubel und Personen abgemessen.

„Ein und dieselbe Vorstellung konnte sich an zehn, zwanzig Abenden wiederholen und du würdest immer dieselben Biegungen des Organs, immer dieselben Modulationen vernommen, absolut dieselben Gesten und dieselben Stellungen gesehen haben, und wehe! wenn sich nicht jedes Ding auf

seinem stets gleichen Platze befand, wehe! wenn ihm die Mitspielenden nicht immer mit denselben Intonationen entgegentraten, dann zappelte er wie ein Vögelchen, das sich im Netz gefangen hat, das ganze Prestige seines Spieles war gleichsam paralysirt und Alles gerieth ins Schwanken. Demarini war gewiß ein ausgezeichneter Schauspieler, aber Vestri war einfach erhaben. Wenn Vestri auftrat, war das Publicum entzückt und applaudirte, aber das Theater war nicht voll. Wenn Demarini auftrat, mußte man die Leute an der Casse zurückschicken. Du magst Dir nun selbst dazu den Commentar machen. Mit Goldoni aber kann man sagen:

„Das Publikum, ihr wißt, ist ein sehr großer Körper;
„Doch alle seine Glieder sind wohl nie gesund?"

In Toscana, im gesitteten und gelehrten Florenz, dem italienischen Neu-Athen, wo man die ungezwungenen Späße und die saftigen Witze eines Taddei und eines Bon kaum aus Gefälligkeit belächelte, schüttete man sich über die affectirte Geziertheit eines Guagni vor Lachen aus; und auch der Großherzog und die ganze Corona der Hofleute zog dem Witz Taddei's, der Ungezwungenheit Bon's und der Natürlichkeit Vestri's die zweideutigen Bosheiten solcher Leute wie Stenterelli vor. Von Zeit zu Zeit ging man wohl auch, um Bildung und guten Geschmack zu beweisen, nach dem Theater „der Verbrannten" (degli Infuocati), aber nur selten und eigentlich ungern, wenn irgend ein großes dramatisches Ereigniß es verlangte; dies geschah zum Beispiel, als der Gesellschaft von Luigi Domeniconi nach so und so vielen Umschweifen und Winkelzügen, nach so und so vielen Gängen, Demonstrationen, Protectionen, Ergeben-

heits- und Ehrenbezeugungen gegen den Landesdichter von Toscana, die Aufführung des „Giovanni da Procida“ erlaubt wurde. Dann wohnten der Großherzog, die ganze großherzogliche Familie, der Adel von Florenz und die Vertreter der befreundeten Mächte diesem künstlerischen Feste in größtem Pompe bei. Auf einem der großherzoglichen Loge benachbarten Balcone saßen bei dieser Gelegenheit der französische und der österreichische Botschafter gerade nebeneinander. Es ist unnöthig, eine Analyse der obgenannten Tragödie zu geben, die eine geschichtliche Episode aus der gegen die französische Herrschaft gerichteten sicilianischen Revolution zum Vorwurf hat. Natürlich sind die in diesem Stücke von den sicilianischen Empörern an das eroberungssüchtige, herrische und despotische Frankreich gerichteten Phrasen nicht gerade sehr schmeichelhafter Natur. Während der ganzen Aufführung nun hatte der französische Botschafter schon seit geraumer Zeit jede Unterhaltung mit seinem österreichischen Collegen abgebrochen und sah aus als ob er von der Tarantel gestochen sei; denn er rückte mit den merkwürdigsten Bewegungen in seinem Fauteuil hin und her und man glaubte, daß er jeden Augenblick aufspringen wolle. Endlich konnte er sich nicht mehr halten, mit einem Ruck wandte er sich wieder an seinen Nachbar und sagte zu diesem auf gut französisch:

— Ceci est trop fort! Je puis comprendre, que la censure ait permis la représentation de ce zibaldone. Mais ce qui m'étonne est que Son Altesse le Granduc puisse rester tranquillement dans sa loge écoutant tous

les outrages qu'on a l'audace d'adresser à une puissance amie.[1]) —

Der österreichische Gesandte, der im Gegentheil ganz kalt, ruhig und gelassen auf seinem Platze saß, beeilte sich, seinem illustren Collegen, als er ihn in so großer Aufregung sah, mit aller der Ruhe, die einem nordischen Edelmanne eigenthümlich ist, zu antworten:

— Soyez tranquille, mon ami, l'adresse est à vous, mais la lettre est pour moi.[2]) —

„Giovanni da Procida" gefiel und bereicherte das Repertoir des Florentiner Dichters[3]), der seinen größten Triumph mit dem „Arnaldo da Brescia" feiern sollte. Man erzählt sich, daß Domeniconi die Titelrolle sehr gut gespielt habe. Ich habe ihn später selbst in der Rolle gesehen und mich, obgleich ich nicht viel von seiner Methode hielt, von der Wahrheit dieser Aussage überzeugt. —

---

[1]) Das ist doch zu stark! Ich kann begreifen, daß die Censur die Aufführung dieses Machwerkes erlauben konnte, aber ich bin erstaunt, daß Seine Hoheit der Großherzog in seiner Loge bleiben und die Beleidigungen, die man die Kühnheit hat an eine befreundete Macht zu richten, ruhig mit anhören kann.

[2]) Beruhigen Sie sich, mein Freund, die Adresse lautet allerdings an Sie, aber der Brief ist für mich.

[3]) Giovanni Battista Niccolini, 1785—1861.

Neunter Brief.

Ich will Dir nun Einiges aus meinem Privatleben erzählen, das übrigens mit meiner Künstlerlaufbahn au'fs engste verbunden ist, und zwar komme ich nun zu dem wichtigsten Punkte, zu dem eigentlichen Wendepunkt in meinem Leben, der als der erste eigentliche Anstoß zu meinem Berufe angesehen werden muß. —

Ein heftiger Südwestwind kämpft gewaltig gegen den Nordwind an und bleibt schließlich Sieger; dichte, schwarze Wolken werden vom Meereshorizont nach dem Hafen und dem Lande getrieben, heftig stoßen sie auf einander, sie drängen sich aneinander und vermischen sich; der ganze Himmel umzieht sich, das Blau verschwindet gänzlich und die Sonne verbirgt sich; der Südwestwind wächst immer noch, er pfeift und braust immer heftiger, er treibt und jagt gewaltige Wolkenmassen vor sich her; der Nordwind hat ganz aufgehört; ein schwarzer Mantel bedeckt die ganze Stadt und dehnt sich bis zu den Gipfeln des Monte nero und den Hügeln des Pisanergebietes aus: Blitz, Donner und Einschlag! Dachfirste werden vom Wirbelwind hinweggerissen und stürzen zerschmettert in die Gassen hinab, wo sie die Vorüber-

gehenden verletzen, Jalousieläden werden davongeführt und mitten auf die Straße geschleudert; Fenster und Fensterpfeiler stürzen herab, Glasscheiben zerschellen in tausend Scherben, flieht! flieht! es rette sich wer kann! hört man rufen, Weiber jammern, Kinder heulen, Pferde wiehern, Hunde bellen, Wagen und Gefährte sausen durch die Straßen, um so schnell als möglich Stall und Remise zu erreichen. Grell aufleuchtende Blitze zucken, betäubende Donnerschläge erschallen, es ist als ob das Ende der Welt herannahen wollte! Zuerst fallen nur ein paar große, schwere Tropfen, dann öffnet sich der dunkle Mantel des Himmels wie durch Zauberei und hernieder saust ein Hagel, ein ganz trockener Hagel mit haselnußgroßen Körnern, zuletzt strömt noch ein furchtbarer Platzregen herab. Dies war das große Gewitter, das noch heute unter dem Namen des Wetters vom Ferragosto [1]) bekannt ist. Im Hafen wurden Seeschiffe an einander getrieben und zertrümmert, Fischerbarken umgestürzt und das Unterste zu oberst gekehrt, die Badebarakken rissen sich los und wurden mit gewaltigen Stößen ans Ufer geschleudert. Seeleute, Fischer und Stadtbewohner verunglückten und ertranken. Die öffentliche Wohlthätigkeit nahm sich der armen Hinterbliebenen an. — Die Straßenjungen, die zuerst Jesus und Maria! gezetert und sich in den Kellern und unter den Stiegen verkrochen hatten, kamen wieder zum Vorschein, liefen mitten auf die Straße, in Höfe und Gärten, nahmen eine Hand voll

---

[1]) Ferragosto, der erste August, an vielen Orten in Italien ein Festtag, Sommerfest.

Hagelkörner, machten sie zu Ballen und warfen sie sich gegenseitig ins Gesicht oder an den Rücken, dabei wurde natürlich auch etwa ein ehrsamer Passant getroffen, der arglos seines Weges daher kam, und dieser rächte sich wohl mit einer derben Ohrfeige oder ein paar wohlapplizirten Stockschlägen; dann ertönten natürlich Ausdrücke wie: Sohn eines Hundes! Canaillenbrut! oder ähnliche bei der Livorneser Straßenjugend gebräuchliche Kraftausdrücke; darauf neue Eisballen und neue Prügel. Die Sonne fing wieder an zu scheinen, die Wolken verzogen sich, wohlthätiger Nordwind erfrischte die Luft und die Körper der Menschen. Dies alles hatte ungefähr anderthalb Stunden gedauert, von zwölf bis halbzwei Uhr. Alle Werkstätten, alle Magazine öffneten sich wieder, Caffé's und Restaurationen waren voll; denn alle hatten großen Appetit bekommen. Etwas später aber pulsirte in der Stadt wieder der gewohnte Geschäftsverkehr.[1]) —

Nur in einem Hause an der St. Franciscusstraße 1163, im dritten Stockwerk, in der Wohnung meiner Eltern, vermochte die wiederkehrende Sonne nicht Kummer und Leid zu verjagen; hier glich das Drinnen auf ein Haar der traurigen Scene, die draußen stattfand. Die ganze Familie war in dem mittleren Zimmer, um den großen Tisch, der als Speisetisch diente, versammelt. Der Papa, die Mama nnd der Großvater führten gleichsam den Vorsitz bei diesem Tribunal. Der Vater saß in der Mitte, zu seiner Rechten die Mutter, zu seiner Linken der

---

[1]) In Livorno wurde zu meiner Zeit um zwei Uhr des Nachmittags zu Mittag und im Winter um 9, im Sommer um 10 Uhr Abends zu Nacht gegessen. (Anm. d. Verf.)

Großvater; die Söhne, die Onkels und Tanten schlossen die Tafelrunde. Es fehlte nichts zu einem vollständigen Tribunal als die grünen Decken und der Angeklagte. Die Dienstboten waren in der Küche eingeschlossen. Es wurde Familienrath gehalten. Das furchtbare Gewitter war gekommen und verschwunden, ohne daß nur Einer von uns darauf geachtet hätte. Schließt alle Jalousien gut und macht die Fenster fest zu — war Alles, was der Vater sagte. Das Gewitter tobte in unseren Herzen. — Bankrott! Bankrott! — Allgemeiner Schreck! Mein ältester Bruder Emilio, dem der Vater ein eigenes Geschäft „in Commandite" eröffnet hatte und der mit einem gewissen Frangi aus Livorno associrt war, hatte in Folge schlechter Speculationen Bankrott gemacht. — „Wenigstens ein ehrenhafter Bankrott!" — sagte der Großvater, und mit diesem Worte fiel allen der größte Stein vom Herzen. — Ja, so war es. — „Aber nun heißt es alle Kräfte anspannen, damit die Ehre der Familie intakt und ohne Makel bleibe" — erwiderte der Vater. — „Man opfere Alles, man setze Alles daran, man verkaufe Alles, doch unsere Ehre muß ungetrübt erhalten werden. Das Wenige was ich besitze will ich darbringen, es ist die Mitgift eurer Mutter, die noch unberührt daliegt; meine Söhne, seid ihr es zufrieden, daß ich darüber disponire, um den Namen und die Ehre meines Sohnes, eures Bruders zu retten?" — Ein einfaches „Ja!" war die einzige und einstimmige Antwort. Unser Vater, unsere Mutter und der Großvater umarmten und küßten sich. — Und wenn Du mich nun fragen wolltest, ob die Opfer, die gebracht werden mußten, sehr groß und zahlreich gewesen seien? so sag ich Dir: Es handelte sich um

eine kleinere Wohnung, ein Dienstmädchen weniger, einfachere Möbel, zu Mittag und zu Abend ein Gericht weniger; es gab keine Zerstreuungen und Vergnügungen mehr, dafür aber hatten wir ein ruhiges Gewissen. Dieser harte Schlag übte allerdings seinen Rückschlag auf das Haupt meines Vaters aus, aber er wußte das Ungemach mit Ruhe und Ergebung zu ertragen. „Ja, damals gab es noch eiserne Naturen, heute hingegen wirft uns der kleinste Stoß zu Boden. — Neue Reisen meines Vaters nach Genua, Pisa und Florenz, welche durch Holzkäufe und Verkäufe, fällen lassen u. dergl. veranlaßt wurden, gaben mir Gelegenheit, mich wieder meiner ursprünglichen Liebhaberei, dem Theater zuzuwenden. Es existirte damals eine Dilettantengesellschaft; dort präsentirte ich mich. — „Wenn ihr mich gebrauchen könnt, da bin ich. Habt ihr irgend eine Rolle zu besetzen, die keiner übernehmen will? Gebt sie mir, ich will sie spielen, sei es eine Liebhaber-, eine Charakterrolle, ein Geck, ein Bösewicht, ein König, ein Diener, ein . . . was es auch sei.“ — Nach Pisa zu gehen, um dort zu studiren, davon war nicht mehr die Rede. Es fehlte das Beste. Die Examen hatte ich gemacht und — lobenswerth bestanden, aber, ich wiederhole es Dir, es fehlte das Beste. Ich rieb mir im Stillen die Hände und segnete beinahe das Mißgeschick, das uns betroffen hatte.

Zehnter Brief.

Die Abwesenheit meines Vaters von Livorno zog sich in die Länge. Da probirte ich das, was mir bei den dramatischen Dilettantengesellschaften so gut gelungen war, nun auch bei wirklichen Schauspielertruppen. — „Entschuldigen Sie, Herr Director, ist vielleicht Jemand bei Ihnen unpäßlich? fehlt Ihnen vielleicht ein erster Liebhaber? ich will seine Stelle vertreten. Sehen Sie mich an, beschauen Sie mich nur von allen Seiten! Ich bin jung, gut gewachsen, kann lesen und schreiben und noch Manches andere; ich habe eine reine und richtige Aussprache; probieren Sie's mit mir." — Du würdest dies Keckheit oder gar Unverschämtheit nennen; aber dennoch mißfiel diese meine Art einem gewissen Director Giovanni Paolo Calloud nicht im mindesten, und deßwegen habe ich immer eine große Anhänglichkeit und Dankbarkeit für ihn gefühlt. — „Schön! Sie gefallen mir!" sagte er zu mir. „Sie kommen gerade recht wie ein Regen zur Zeit der Dürre. Hier ist ein kleines Röllchen, das Sie heute Abend spielen sollen! Haben Sie ein gutes Gedächtniß?"

— „Ein Gedächtniß wie ein Gläubiger."

— „Kennen Sie den „Fächer" von Goldoni?"

— „Ganz auswendig — von einem Ende zum andern!"

— „Sie werden die Rolle des Barons spielen, der Schauspieler, der darin auftreten sollte, ist krank geworden; Sie können ihn vertreten."

— „Mit dem größten Vergnügen."

— „Lassen Sie mal Ihre Declamationsart sehen."

— „Sofort!"

— „Treten Sie auf die Bühne!"

— „Wo sind die andern Schauspieler?"

— „Sorgen Sie sich nicht um diese! wenn sie auch jetzt nicht da sind, ich werde sie markiren. Hier dies da ist Signora Candida" — damit nahm er einen Stuhl und stellte ihn in's Proscenium — „dies ist Signora Geltrude" — und damit stellte er noch einen Stuhl hin; — „Sie haben nun mit diesen beiden Damen zu sprechen, Sie sind in Signorina Candida verliebt und nun fragen Sie eben den Tonino," — da sah ich, daß er noch einen dritten Stuhl herbeischleppen wollte.

— „Ich verstehe Sie vollkommen, Herr Director, machen Sie sich doch nicht so viel Mühe; ich denke mir einfach die beiden Damen sind eben zum Mittagessen gegangen, und dahin gehe ich nun auch; auf Wiedersehen heute Abend; ich werde pünktlich eintreffen und meine Rolle ganz gut können ohne Hilfe dieser Stühle." —

Damit rannte ich weg und flog nach Hause. Ich aß in Eile, lernte meine Rolle und kehrte nach dem Theater zurück. Ich spürte auch nicht das geringste Lampenfieber, sprach meine Rolle pünktlich und ruhig, ließ mich nicht auslachen und erhielt ein „Danke!" oder ein „Sehr

erfreut!" von der ganzen Gesellschaft. Ich schlief wenig und baute die ganze Nacht hindurch die schönsten Luftschlösser.

Am anderen Tage traf ich den Signor Calloud wieder.

— „Glauben Sie," — sagte er voll Würde zu mir — „daß Sie im Stande sind den Paulus in der „Francesca"[1]) zu spielen?"

— „Warum nicht?" — antwortete ich — „sogar den Orest, wenn Sie wollen."

— „Nein, ich verlange nicht so viel von Ihnen."

Ich machte vier Proben mit und spielte den Paulus in der „Francesca." An diesem Abende, ich kann es Dir frei und offen sagen, fühlte ich, als ich so als Krieger gekleidet an der Rampe stand, wie ein Schwindel mich erfaßte und wie das Blut gleich einer Sturmwelle mir nach dem Kopfe strömte. Ich sprach meine Rolle weil ich sie gut konnte, aber ohne mir von dem was ich sagte und that Rechenschaft zu geben. Diese Vorstellung war für mich die eigentliche Feuerprobe. Ich erinnere mich nur noch, daß Calloud, Marchi und Fusarini, die drei gemeinsamen Directoren der Truppe, in die Garderobe traten, wo ich mich auskleidete und folgendermaßen zu mir sprachen:

— „Wollen Sie nicht bei uns für das kommende Jahr als erster Liebhaber Engagement nehmen? wir zahlen Ihnen vier Zwanziger[2]) pro Tag."

— „Die Herren scherzen wohl?"

[1]) Francesca da Rimini, die berühmte, nach einer der schönsten Episoden aus Dante's göttlicher Comödie bearbeitete Tragödie von Silvio Pellico.

[2]) Ein Zwanziger (20 Kreuzer) war eine österreichische Münze im Werthe von 86 Centimes = ca. 69 Pfennige.

— „Keineswegs! schlagen Sie ein, wenn Ihnen das Anerbieten zusagt.“

— „Ja, wenn Sie glauben!“

Des anderen Tages hatte ich den Contract unterzeichnet. „O Mama, liebe Mama, vier Zwanziger per Tag! Welch' ein Glück, ich werde noch dereinst in meiner eigenen Carosse fahren!“ — Der Sohn denkt, aber der Papa lenkt! — Ich hatte meine Rechnung ohne den Wirth gemacht. Meine schönen Schlösser erwiesen sich als Kartenhäuser, meine Armee als Bleisoldaten und meine Artillerie war nur von Wachs; ein Hauch genügte, um die ganze Herrlichkeit über den Haufen zu werfen. Der Vater hatte Alles erfahren, man hatte es ihm geschrieben, und er reiste nun wie im Fluge von Genua nach Livorno zurück. Was gab es da für Scenen zwischen Vater und Sohn! Diejenigen zwischen Nephet und seinem Vater sind angenehme und friedliche Unterhaltungen dagegen. Es fehlte nur noch der entsetzliche Fluch; diesen aber hatte ich mit den drei magischen Worten aufgehalten: „Ich werde Advocat!“ „Aber nun vorwärts!“ fügte ich hinzu, „schicke mich schnell nach Pisa, sonst brenne ich durch!“

— „Ich werde mich in Stücke reißen, wenn es sein muß“ — antwortete der Vater — „damit du an deine Studien gehen kannst.“

Alles endete mit einer Umarmung und ein paar Thränen. Die Worte meines Vaters hatten mir das Herz gerührt. Aber ich hatte den Contract unterschrieben, ich, dem das einfache Wort immer so viel als ein Schuldschein galt. Es ist wahr, ich zählte damals erst achtzehn Jahre, aber es be=

müthigte und betrübte mich, gleich mit einem Wortbruch meinen Eintritt in das gesellschaftliche Leben zu halten! — „O, wenn ich doch nur entwischen könnte!“ — dachte ich bei mir selbst. — „So recht! das ist ja eine nette Dankbarkeit, eine recht hübsche Liebe zu Großvater und Mutter, auf der ich mich hier ertappe,“ reflectirte ich dann wieder, und ich kann doch meine Mutter für ihre so große Liebe, die sie zu ihren Kindern hat, niemals genug wieder lieben und verehren.“ Aber trotz allen diesen Reflexionen wurde der Gedanke an die Flucht bei mir zu einer Art von fixen Idee, die mich den Tag über verfolgte und Nachts wach hielt. Und wenn ich dann endlich auch, von Müdigkeit übermannt, die Augen schloß, wurde ich von unheimlichen Träumen gequält, die sich aus den überspannten Bildern zusammensetzten, welche mich bei Tage verfolgten; die Bilder erschienen dann verzerrt und nur noch überspannter. Ich erblickte dann neue Länder und andere Menschen, die ich niemals zuvor gesehen hatte. Ich machte Land- und Seereisen, ich sah große Seeschiffe, reiche Carossen, die von geflügelten Pferden gezogen wurden und über die Erde dahinglitten, ohne sie zu berühren; ich wandelte an Bergeshalden und suchte den Gipfel zu erreichen und wurde dabei durch den Gedanken allein empor getragen; dann stand ich wieder in köstliche Gewänder gehüllt auf einem ungeheuren Theater und declamirte Dramen und Tragödien, die mir nur so von den Lippen flossen; bald sprach ich in der einen, bald in einer anderen Sprache, das Publicum applaudirte oder es äußerte sein Mißfallen; dann verwandelte sich das Auditorium plötzlich wieder in alle jene Verwandten und Freunde aus meiner Jugendzeit, die damals dabei gewesen,

als ich „Damon und Phintias" oder, als Mädchen verkleidet, die „Rosaura" und die „Mirandolina" spielte. Ein andermal sah ich mich wieder in meiner Garderobe und konnte mit dem Ankleiden nicht fertig werden, während das Orchester schon die Ouvertüre zu spielen begann. Ich war bereit, es mit aller Welt aufzunehmen, ich wollte mir den Durchweg mit Gewalt, mit Püffen und Fußtritten erzwingen, aber da konnte ich mich plötzlich wieder nicht rühren, oder ich schlug in die leere Luft. Einmal habe ich aber doch richtige Hiebe ausgetheilt und — erwachte auf das Geschrei meines Bruders: „Der Teufel! was giebt's denn hier?" — ich hatte ihm im Schlafe mit der Faust eins über die Nase gehauen. —

Elfter Brief.

„Audaces fortuna juvat! Den Muthigen lacht das Glück!“ sagte ich immerfort zu mir selbst, und in der That das Glück war mir günstig. Als ich eines Tages in der Via Grande (Hauptstraße) auf und ab ging und an gar nichts dachte, traf ich einen Komiker, mit dem ich seiner Zeit, als ich die Arena Lambronica noch besuchte, bekannt geworden und der uns bei einer Dilettantenaufführung auch einmal beigesprungen war.

— „Ach, Signor Rossi, wie gehts, immer frisch auf? Erinnern Sie sich meiner noch, wie wir einmal zusammen im kleinen Strozzi-Theater aufgetreten? Wir gaben „Die geprüfte Treue“ u. s. w., u. s. w.?“

— „Wie sollte ich auch nicht! Natürlich erinnere ich mich, wir wirkten noch einmal zusammen in den „Zwei Sergeanten“ im Theater Pelletier in Borgo Reale mit; ich gab den Valentin. Was machen Sie denn Schönes hier in Livorno?“

— „Ich komme von Fojano.[1]) Wir haben dort den

[1]) Ein Ort zwischen Arezzo u. Sinalunga im Herzogthum Toscana.

ganzen vergangenen Monat gespielt, wir waren fünf bis sechs Schauspieler vom Lustspielfach und da haben wir uns mit Hilfe von ein paar einheimischen Dilettanten ganz passabel aus der Affaire gezogen. Diese Gesellschaft, das Banner an der Spitze, hat mich beauftragt, für den nächsten Carneval eine Truppe zusammen zu bringen, so gut es gehen mag, gerade so viel um munter zu bleiben. Sie haben mir zweihundert Lire[1]) Gratification versprochen und sie werden auch die Hälfte der Tageskosten tragen, die nicht groß sind, so ungefähr zwanzig Lire pro Tag. Die Musik haben wir umsonst. Es sind alles einheimische Künstler. Nun bin ich gekommen, um einen gewissen Pietriboni aufzusuchen, der eine Frau hat, die unsere Primadonna werden soll; man hat mir gesagt, sie sei gar nicht übel; er selbst ist ein guter Chargen- und Episodenspieler, er wird eben ein wenig Alles machen müssen. Er befindet sich eben hier in Livorno. Wenn ich nun noch einen jungen Menschen auftreiben könnte, der mir die Liebhaberrollen spielen würde, dann hätte ich meine Truppe so ziemlich beisammen."

„Was? wie? Sie suchen einen jungen Menschen, der die Liebhaberrollen spielen soll?" antwortete ich mit vor Aufregung bebender Stimme, aber dennoch mit einer gewissen Festigkeit — „hier steht einer vor Ihnen!"

— „Sie selbst?"

— „Ich selbst! Oder haben sie etwas dagegen einzuwenden?"

— „Ganz im Gegentheil, das können Sie sich wohl

---

[1]) Lire = 1 Franc = 80 Pfennige.

denken! Damit hätte ich ja gerade gefunden, was ich bedarf; das wäre ja eine recht glückliche Acquisition!"

— „Reden Sie indessen mit Niemand darüber und bringen Sie mich so schnell als möglich fort!"

— „Lassen Sie mir nur Zeit den Pietriboni aufzusuchen, und morgen wollen wir reisen."

— „Also morgen? Es gilt! Nun gehen Sie, ordnen Sie alles an und geben Sie mir hernach bestimmte Antwort."

— „Wann?"

— „Heute noch, wenn Sie wollen, um fünf Uhr Nachmittags werde ich mich hier an der „Tromba" einfinden."

— „Ganz wohl."

— „Geben Sie mir die Hand darauf."

— „Hier ist sie."

— „Also auf Wiedersehen um fünf Uhr." —

Es war über diesem Gespräch zwei Uhr geworden, also Zeit zum Mittagessen. Ich ging nach Hause. Ob ich essen konnte oder nicht, ich erinnere mich nicht mehr daran. Tausenderlei Gedanken kreuzten sich in meinem Kopfe; ich stellte mir im Stillen tausend Fragen und gab mir ebenso tausend Antworten darauf. Wird Pietriboni mitmachen oder wird er nicht mitmachen? Und wenn er nichts davon wissen wollte, solls dann morgen fortgehen? Und wie? Auf Schusters Rappen? — Was? Hast du etwas gesagt, Vater, hast du mit mir gesprochen?

— „Ja, mit dir! Was murmelst du da zwischen den Zähnen; wir haben doch das Tischgebet schon lange gesprochen; da mach' und iß!"

— „Ich habe nur an einen Vers von Dante denken

müssen. Jetzt fingen klagende Töne an, sich mir bemerkbar zu machen."

— „Wann wirst du endlich einmal mit deiner Sucht, Verse zu recitiren, wenn man essen will, aufhören?"

— „Welche Zeit haben wir, Papa?"

— „Es ist Zeit, einmal ein Ende zu machen."

Als der Vater vom Tische aufgestanden und in sein Schlafzimmer gegangen war, um ein Mittagsschläfchen zu halten, gab ich der Mutter und dem Großvater einen Kuß, schlich mich fort, drückte mich ganz heimlich zur Küchenthür hinaus und ging, mich an der „Tromba" aufzupflanzen, wo ich, an die eisernen Fenstergitter gelehnt, wartete. Es war zwar erst vier Uhr, aber ich dachte: Besser zu früh als zu spät. Ich zählte also bei mir selber alle 3600 Secunden dieser Stunde ab, bis schließlich die Uhr auf dem Dome Eins, Zwei, Drei, Vier und Fünf schlug. Mit dem fünften Schlage klopfte es auf meine Schulter. — „Was giebts?" — „Da bin ich," anwortete mein Freund, „ich bin pünktlich, Alles ist auf's Beste abgemacht; morgen Abend reisen wir nach Florenz und von da nach Fajano. Ich will eben einen viersitzigen Wagen bestellen, hier sind ja gerade Fuhrleute," und damit rief er:

— „Wer fährt nach Pisa? Wer fährt nach Florenz?"

Ich unterbrach ihn indessen und fragte: „Sie halten also immer noch an ihrem Vorschlage von heute früh fest?"

— „Natürlich! Kommen Sie mit, wir wollen hier in ein Café treten und ein paar bindende Zeilen aufsetzen."

— „Also wieder eine Unterschrift!" dachte ich, und ich fühlte, wie mich ein Frost schüttelte.

— „Es ist nicht so gefährlich, ein paar Worte genügen!"

— „Also als erster Liebhaber mit einer Gage von drei Paoli[1]) pro Tag sind sie damit zufrieden? Es ist doch gewiß eine schöne Gage, was? Drei Paoli pro Tag bekommt bei diesen schlechten Zeiten kaum ein Schauspieler ersten Ranges."

— „Gewiß! Sie können mir drei, zwei, ja nur einen Paolo geben, das ist mir ganz gleichgültig, vorausgesetzt, daß man damit durchkommen kann. Kann man in Fojano mit drei Paoli leben?"

— „In Fojano kann man sogar von nichts leben."

— „Um so besser, so kann ich mir also etwas ersparen!"

Mit zitternder Hand unterschrieb ich meinen zweiten Contract. Dabei dachte ich bei mir selber: „Das ist es ja gerade, was ich für mich brauche, ein wenig Uebung, und wenn ich erst bei einer Truppe bin, so werde ich mich auch während der Fastenzeit weniger in Verlegenheit befinden.

— „Haben sie etwas Garderobe?"

— „Garderobe? Von welcher Art?"

— „Bürgerliche Anzüge und dann Costüme."

— „An bürgerlichen Anzügen besitze ich einiges wenige, aber an Costümen gar nichts."

— „Das ist allerdings zu wenig, aber es thut einstweilen nichts, wir werden schon dafür sorgen. Das Wichtigste für uns ist, daß wir uns am zwanzigsten December dort befinden, damit wir wenigstens die Hälfte der Subvention verlangen können. Heute haben wir den fünfzehnten;

---

[1]) 1 Paolo, römische Münze = 10 Baiocchi = 46,2 Pfennige.

wir haben also keine Zeit mehr zu verlieren. Gehen Sie jetzt nach Hause, packen Sie Ihren Koffer und lassen Sie diesen morgen früh durch einen Dienstmann nach dem Gasthaus „Zur Birne" in der Via degli Avvalorati bringen. Punkt sieben Uhr Abends finden Sie sich ebenfalls daselbst ein, dann werden wir uns in den Wagen setzen und — Vorwärts, Kutscher! Uebermorgen Abend sind wir in Florenz, dort machen wir eine kleine Ruhepause, schlafen ein wenig und den folgenden Tag geht es dann direct nach Arezzo und Fojano. Also auf Wiedersehen, Signor Ernesto. Jetzt gehe ich erst noch den Wagen bestellen, dann will ich einen Bissen essen und dann zu Bette gehn und einmal gehörig ausschlafen; denn ich habe, um es Ihnen nur gerade heraus zu sagen, drei Nächte hindurch kein Auge zugethan.

— „Auf Wiedersehen morgen Abend!" — Da blieb ich nun unbeweglich stehen, mit meinem Contract in der Hand und dachte: „während er schläft, werde ich wohl wachen." —

Plötzlich fiel mir der Großvater ein. Ja der Großvater! Nur ihm kann ich mich vertrauen. Ich will mich ihm zu Füßen werfen und ihm Alles gestehn. Entwedre muß er nun endlich irgend einen Weg gehen, oder ich stürze mich ins Meer. —

Zwölfter Brief.

Meinem Großvater standen, als ich mit meiner Erzählung fertig war, die Thränen in den Augen.

— „Heiliger Antonius, gebenedeiter! was sagst du mir da, mein Sohn? gehen willst du und Comödiant werden? davonlaufen, ohne dem Vater ein Wort zu sagen? du bist wohl nicht bei Sinnen! er wird davon sterben! Der arme Mann, hat er nicht schon Unannehmlichkeiten genug, bis über den Kopf genug! Kerl, du bist ohne ein Bischen Herz, ohne einen Funken von Vernunft! du willst die Verzweiflung in unsere Familie schleudern und dabei verlangst du noch, daß ich, dein Großvater, dir verzeihe! nein! niemals!“ —

— „Mein Großvater, mein lieber, lieber Großvater; wenn ich nicht Schauspieler werden kann, stürze ich mich vom Münsterthurm herab.“

— „Aber höre doch! das sind ja recht schöne Maximen, recht christliche Vorsätze! und an deine Mutter denkst du gar nicht, du Ungeheuer! Weißt du denn nicht, daß auch diese arme Frau den Tod davon haben wird? Wer um

alles hat dir nur diese fieberhafte Sucht, Theater zu spielen, eingepflanzt?“

— „Schöne Frage! Sind sie es nicht selbst gewesen, mit allen ihren Erzählungen und Novellen?“

— „Geh doch, geh! du Taugenichts! Da höre mal Einer an! wenn alle, denen man früher Märchen und Geschichtchen erzählt hat, und die in ihrer Jugend kleine Theäterchen gemacht, und in der Schule recitiren gelernt haben, Comödianten werden wollten, das wäre noch schöner! Das fehlte noch, dann hätten wir bald mehr Akteure als Publikum.“

— „O mein lieber Großvater, Sie können solche Sachen verstehen, darum sage ich es Ihnen auch gerade heraus, daß ich mich zur Schauspielkunst mächtig hingezogen fühle und daß ich überzeugt bin, dereinst recht Tüchtiges darin leisten zu können. Und jetzt, wo ich am Ziel meiner Hoffnungen stehe, jetzt, wo ich endlich in den Hafen einzulaufen gedenke, jetzt wollen Sie mir wieder mein Schifflein umwerfen, jetzt wollen Sie mich in den Grund bohren. Das ist keine Gerechtigkeit, keine Liebe. Alle, alle verlassen mich; keiner, kein einziger hat ein wenig Mitleid mit mir und nun stößt mich sogar mein lieber Großvater von sich. Da wollen sie alle einen Advocaten aus mir machen, während ich doch nicht das geringste Talent zu diesem Berufe in mir spüre. Ich werde ein Muß-Advocat, ich werde ein schlechter Advocat werden; ich werde alle meine Processe verlieren und meine armen Clienten alle ins Gefängniß und auf die Galeere bringen. Aber Sie, Großvater, werden alle auf dem Gewissen haben und werden dafür in jenem Leben zur Rechenschaft gezogen werden! Doch zum Glück wird dies nicht

geschehen, da meine Abreise bevorsteht! entweder werde ich Comödiant oder ich thue mir ein Leid an!" — Ich hatte eine tragische Pose angenommen, im Gesicht war ich schneeweiß geworden und ich rollte die Augen fürchterlich; dabei rannte ich mit langen und aufgeregten Schritten im Zimmer auf und ab. Nun fing mein armer Großvater wirklich an, Angst vor mir zu bekommen.

— „Aber so komm doch her, Ernstchen, sei gut! sei doch vernünftig! beruhige dich und habe doch nur ein wenig Geduld! Wenn die Knospen treiben, so werden ja die Rosen auch dereinst aufblühen! laß doch der Sache ein wenig Zeit! Zeit bringt Rath! Wir werden gewiß irgend ein Mittel, irgend einen Ausweg finden. Wir wollen mit deinem Vater darüber sprechen, wir wollen ihn nach und nach darauf vorbereiten; wer weiß, ob er sich nicht überreden läßt?"

— „Nein! nein! das hieße die Entscheidung nur hinausschieben und ich muß nun endlich damit zu Stande kommen! Wollen sie die ganze Wahrheit wissen? Nun denn: ich habe wieder einen Contrakt unterzeichnet und den werde ich innehalten, lebendig oder todt!" —

— „Wer heißt dich Schlingel denn Contrakte unterzeichnen, wenn du weißt, daß du sie doch nicht innehalten kannst?

Da ich merkte, daß es mit dem Ernste nicht ging, verlegte ich mich wieder auf Schmeicheln und Bitten — — „Höre, Großvater," sagte ich zu ihm, — „ich habe eine Idee; wir sagen einfach, ich wolle nach Marcignana reisen." [1])

[1]) Mein Onkel, ein Bruder meiner Mutter war Prior in Marcignana, einem Orte der zwischen Empoli und San Miniato al Tedesco liegt.

— „Aber, Kind, du machst, daß mir das Haus über dem Kopf zusammenfällt!“

— „Sage „ja“, mein lieber Großpapa, mein schöner Großpapa, mein zuckersüßer Großpapa: Alles ist abgemacht, nicht wahr? Und ich verspreche Ihnen, daß ich als Schauspieler groß, daß ich riesengroß werden will, daß Sie mit mir zufrieden sein werden, und daß Sie selber mich zu sehen kommen, wenn ich einmal berühmt bin. Sie werden lachen und weinen; ich will Ihnen dann den schönsten Platz im ganzen Theater verschaffen; dort wollen Sie sitzen und mit ihren lieben Augen voll Verwunderung auf die Bühne starren und ich bin überzeugt, daß Ihre Augen kleiner und kleiner und immer röther werden, bis endlich ein großer Tropfen über Ihre Wangen rieseln wird; dann aber werden Sie auch nicht mehr an sich halten können, dann müssen Sie applaudiren und diese Freude wird ihr Leben um zehn Jahre verlängern.“ —

Und der gute Alte fing wie ein Kind zu weinen an und ich weinte mit ihm; so führten wir ein recht schönes Duett auf; endlich endigte die Scene mit einer langen und stürmischen Umarmung. Alles ging nach meinem Wunsch; die Mama wurde in das Complott gezogen; auch sie fing an zu klagen und zu weinen, aber sie ergab sich doch darein; für den Papa ging ich nach Marcignana. Meine Mutter machte mir meinen Koffer zurecht, er war klein, aber sie hatte ein wenig von Allem darin untergebracht. Ich ließ ihn zur bestimmten Stunde nach dem Gasthaus „zur Birne“ tragen, wie es verabredet war und Abends um sechs Uhr verließ ich selber mein Vaterhaus, wo ich zur Welt gekommen,

wo ich unter den Küssen und der liebevollsten Pflege meiner ganzen Familie aufgewachsen war, unter den Segenswünschen meines Vaters, meiner Mutter und meines Großvaters. Der Vater hing mir noch ein Amulet um den Hals, in welchem, wie er mir sagte, sich das Glückshäubchen, mit welchem ich zur Welt gekommen, und ein kleines Madonnenbildchen befand.

— „Gieb Acht darauf und verlier es nicht, sonst wehe dir! denke daran, es wird dein Schutz und Schirm sein in allen Lagen. „Darauf folgte wieder ein Kuß, ein Lebewohl. „Sei brav und grüß auch den Onkel schön von uns allen. Benimm .dich artig und bringe den heiligen Mann nicht in Zorn!“

— „Gewiß, gewiß, Papa! Lebt wohl, Großvater, Mutter, Brüder, lebt alle wohl!“ — damit riß ich mich los, rannte zur Thür hinaus und flog die Treppe hinunter, indem ich immer drei bis vier Stufen zugleich nahm; vom Fenster aus wurden mir die letzten Grüße mit Hand und Schnupftuch nachgewinkt. Ich stieg in einen Fiaker: als wir aber um die Ecke der „Via della Tazza“ bogen, da überkam mich ein ungeheures Weh, der ganze Trennungsschmerz erfaßte mich und ich stand auf dem Punkte, dem Kutscher zuzurufen:

— „Kehrt um! kehrt um! — Nein! nein! vorwärts Kutscher, vorwärts! laßt euer Pferd laufen, was es mag und kann, sonst wird mir mein Entschluß wieder leid.“

Ein paar von einem saftigen Livorneserfluch begleitete Peitschenhiebe fielen schallend auf die Croupe der armen Mähre und in wenigen Minuten hielten wir vor dem Gast-

haus zur Birne. Dort war schon die ganze Gesellschaft der fahrenden Comödianten versammelt und wartete auf mich.

Unser Reisewagen stand bereit. Die Koffer waren theils auf dem Imperiale, theils auf dem hinteren Brette in bester Ordnung aufgeschnallt. — „Einsteigen!“ — Sie wiesen mir den zweiten Ehrenplatz im Fond des Wagens neben der Primadonna an. Die Peitsche knallte, die Glöckchen und Schellen der Pferde fingen an zu klingen, und fort ging's durch das Pisaner Thor. — Ich sprach nicht viel während dieser Fahrt. Die Mutter, der Großvater, der Vater, die Art und Weise, wie ich diesen getäuscht, standen mir immer vor den Augen und erfüllten alle meine Gedanken. Ich kann nicht sagen, ob ich mich dabei mehr glücklch oder mehr unglücklich gefühlt habe. Das Einzige, was mir klar war und was ich vollkommen verstand und begriff, war, daß ich nun nicht mehr das Kind einer Familie, sondern ein selbstständiger Mann geworden sei. Der Schritt war gethan, umkehren wäre Feigheit, das vorgesteckte Ziel nicht erreichen, wäre Schwäche gewesen. Darum wählte ich mir die Worte „Wer will, der kann“ zu meinem Wahlspruch. —

Dreizehnter Brief.

Mein lieber Angelo!

Heute verzeichne ich hier auf diesen Blättern die Erinnerung an zwei starke Gemüthsbewegungen, die ich empfunden habe. Die erste war ganz freudiger Natur und bezog sich auf den unbestrittenen Erfolg, den Shakespeare's Hamlet in einer von mir und meinen Collegen mit aller Bescheidenheit aber mit liebevoller Sorgfalt in Scene gesetzten Darstellung auf dem Carignano-Theater in Turin davongetragen hat; auf jenem Theater, wo noch immer die Erinnerung an die harmonische und melodienreiche Sprache der königlichen Truppe lebt, die leider nur zu schnell von jenem Tempel entführt wurde, dessen Priester ein Vestri, ein Taddei, Dondini, Ferri, Bellotti-Bon, Gaspare Pieri, eine Robotti, eine Romagnoli und unter noch so vielen Andern auch dein Freund, der dir diese Zeilen schreibt, gewesen. Die andere war eher bitterer Natur und wurde durch das tiefe Mißbehagen hervorgerufen, in welches mich die Lectüre eines Büchleins versetzte, das, ich weiß nicht mehr wie, in meine Hände gerathen ist. Du weißt, daß ich die Gewohnheit habe, immer noch etwas zu lesen, bevor ich Abends das Licht lösche und einschlafe; so verfiel

ich eines Abends auch auf ein Schriftchen von Diderot, das den Titel trug: „Paradoxes sur le comédien.“ Wenn es dir vielleicht noch nicht bekannt ist und du Lust bekommen solltest, es zu lesen, so mache mir das Vergnügen und wirf es in einen Winkel deines Zimmers, wie ich es auch gethan habe, es verdient nichts Besseres. Der Cynismus, der sich in diesem Werkchen ausspricht, ist so groß, daß er noch mehr Ekel als Verachtung erregen muß. Wenn ich eine einzige seiner Meinungen, einen einzigen seiner Aussprüche über den darstellenden Künstler für wahr hielte, so würde ich schon längst aufgehört haben, Comödie zu spielen. Der Autor hat mir zuerst eine Zeit lang ein gewisses Interesse eingeflößt, aber wenn er anfängt, Philosophie und seine eigenen materiellen Anschauungen mit einander zu verbinden, dann wird mir Angst dabei und ich muß seine Ansichten verwerfen. Ich bin auch fest davon überzeugt, daß in diesem Büchlein der Skeptiker über den Mann von Herz und den Dramaturgen die Oberhand gewonnen hat. Seine weinerlichen Dramen konnten, obgleich sie von einem David interpretirt wurden, schon zu seiner Zeit das Publicum weder bewegen noch überzeugen; das heutige Publicum würde sie natürlich noch strenger verurtheilen. Ich halte deßhalb diese „Paradoxes“ überhaupt nur für eine Repressalie oder für eine malitiöse Rache an den französischen Schauspielern, die es müde geworden waren, seine Werke, welche niemals einen Erfolg aufzuweisen hatten, zu studiren und sich vielleicht geweigert hatten, sie aufzuführen. Der Geist, der das Buch durchweht, ist das gerade Gegentheil von Wahrheit und Gerechtigkeit. Ich halte mich gerne für einen gemüthvollen und

verständigen Schauspieler und ich setze alles daran, daß ich das Recht behalte, diese Meinung ohne allen Stolz und in guten Treuen von mir hegen zu dürfen. Alle jene Gefühlsübergänge von der Ruhe zur Ueberraschung, von der Ueberraschung zur Verwirrung, von der Verwirrung zur Betrübniß, von der Betrübniß zur Niedergeschlagenheit, von der Niedergeschlagenheit zum Schreck, vom Schreck zum Entsetzen, vom Entsetzen zur Verzweiflung, die du auf der Bühne an mir wahrnehmen konntest, ich habe sie in solcher Weise selbst geistig durchlebt, es waren Gefühle, die ich wirklich empfunden habe, und ich kann dir mit gutem Gewissen sagen, daß mein Geist dabei gedacht, daß mein Herz höher geschlagen hat und daß die Thräne, die an meiner Wimper hing, das Resultat und die Consequenz einer von der Leidenschaft in mir angeregten Gemüthsbewegung war: dies alles war das Resultat einer Arbeit, die sich infolge der Assimilation meiner eigenen Person mit der darzustellenden Gestalt, welche in jenem Augenblicke mein ganzes Wesen absorbirte, in meinem Innern vollzogen hat. Wenn du geweint hast, wenn du die dich umgebenden und mit dir spielenden jungen Leute mit dir fortgerissen und in ebensolche Bewegung versetzt hast, wenn das erregte Publicum applaudirt, so glaube mir, mein Freund, daß dies nichts anderes sagen will, als daß in dem darstellenden Künstler ganz dasselbe Quantum jenes geheimnißvollen Fluidum's vorhanden war, das er nachher auf sein Auditorium überzutragen verstand: wenn du mit Hamlet gefühlt, gezweifelt, geliebt hast, so will das sagen, daß Leidenschaft, Zweifel und Liebe zuerst in der Brust des darstellenden Künstlers vorhanden gewesen sein müssen. Wenn

es sich anders verhielte, wenn du nur einen Augenblick hättest glauben können, daß der Schauspieler, der an jenem Abend, den du einen denkwürdigen nennst, in das düstere Gewand des unglücklichen Dänenprinzen gekleidet auf der Bühne stand und deinem Sinnen und Denken neue Gefühle und neue Ideen erschloß, nichts anderes als ein junger Mensch war, der, wie man zu sagen pflegt, auf den Stockzähnen lache und dir nur gewissermaßen einen phantasmagorischen Scherz vorführe, so hättest du jene schönen Worte, die eigentlich für sich allein schon den schönsten Lohn eines langen und beschwerdereichen Künstlerlebens bilden, entweder niemals geschrieben oder doch bald wieder zurückgenommen. Jene Worte, sie lauten: „Ich werde niemals vergessen, daß dein Hamlet den ersten Funken des wahren Kunstverständnisses in meiner Brust entfacht hat", habe ich tief in mein Herz geschlossen, ich hüte und wahre sie eifersüchtiger als einen kostbaren Schatz, und erschließe sie meinem Gedächtniß nur, um mich daran zu neuem Fortschreiten zu begeistern. —

Vierzehnter Brief.

Du warst damals, als du jenen Ausspruch thatest, noch ein junger Mensch; heute bist du ein durch Zeit und Verstand gereifter Mann. Dein Geist sammelt sich gerne in tiefer Meditation und dies ist die Vorstufe zum Wissen. Heute magst du also jenen Ausspruch, den mir meine Bescheidenheit hier zu wiederholen verbietet, einer genaueren Prüfung unterziehen, und wenn er vor deinem jetzigen Urtheil bestehen bleibt, dann werde ich erst recht stolz darauf sein; da ich weiß, wie aufrichtig du in allen Dingen bist. Ich habe die Jugend von jeher geliebt, und heute noch, obschon körperlich und geistig entwickelt, bin ich auf das Urtheil aller jungen Leute gespannt, deren Brust noch warm für wahre Kunst schlägt. Ihnen ist die Liebe zum Fortschritt angeboren; ihre Devise ist: immer vorwärts! Und ich selber bin auch ein Feind des Stillstandes, der keine Lust hat, einem Antiquitätenkabinett anheimzufallen; denn die Kunst, diese Sirene, hat mich mit ihrer Zaubergewalt bestrickt, und ich will mir, gleich Odysseus, nicht die Ohren mit Wachs verstopfen, damit ich ihren süßen Gesang höre. Doch lassen wir das und kehren wir zu deinen Fragen zurück. Du fragst mich,

auf welche Weise und wann es mir in den Sinn gekommen, Shakespeare zu studiren und seine Stücke auf die Bühne zu bringen. Ich will dir darüber Auskunft geben. Entschuldige, wenn ich die Geschichte, wie man sagt, ab ovo beginne und einige Notizen über meine Person und Familie damit verknüpfe. Es war im Jahre 1847; ich war ungefähr zwei Jahre Mitglied jener Truppe junger Schauspieler, deren Leiter der geistreiche und gemüthvolle Gustavo Modena war. Wir spielten damals im September des genannten Jahres im Carcano-Theater in Mailand. Da ich mich mit meinem Vater noch nicht ausgesöhnt und seine Verzeihung und seinen Segen für meine Lebensfahrt noch nicht erhalten hatte, war ich in sehr niedergeschlagener Stimmung.

Meinem Vater galt die dramatische Kunst für keinen gesetzlich und gesellschaftlich berechtigten Beruf; wer ihr oblag, war in seinen Augen excommunicirt. Von einem Puritaner von seiner Art war es nicht anders zu erwarten; und gerade das brachte mich in Verzweiflung, weil ich, obschon ich seinem Willen zuwidergehandelt, ihn selbst doch stets lieben und hochachten mußte. Um diese Zeit sollte die Hochzeit eines älteren Bruders von mir mit einer Mailänderin stattfinden, und mein Vater sollte bei dieser Gelegenheit nach Mailand kommen, um der Trauung beizuwohnen. Ich suchte meinen Bruder für meinen Plan zu gewinnen, mich mit meinem Vater auszusöhnen. Er versprach mir seinen Beistand.

Gustavo Modena — ich kann es mit Genugthuung sagen — liebte mich sehr und ging in seiner Achtung soweit, daß er mich bei der Vertheilung der Rollen meist bevorzugte. So durfte ich an seiner Seite als Nemours in „Ludwig XI.“

als David im „Saul", in der Titelrolle im „Orest", als Carlos im „Philipp" und als Max im „Wallenstein" auftreten. Du kannst daraus sehen, daß ich in der kurzen Zeit meiner theatralischen Laufbahn bereits das Fach eines ersten jugendlichen Liebhabers vollständig auszufüllen vermochte. Weil ich durch eine gelungene Darstellung des „David" einen bedeutenden Erfolg erzielte, so gewann ich nicht nur den Beifall des Publikums, sondern auch die Anerkennung der dortigen Kritik. Was willst du? ich war jung, zählte kaum 19 Jahre, mein Teint war weiß und auf meinem bartlosen Kinn sproßte kaum der erste Flaum; reiche hellbraune Locken flossen mir bis über die Schultern herab; im fleischfarbigen Tricot, ein Tiger- oder Löwenfell von der rechten Achsel abwärts um die linke Schulter geschlagen, das Schwert des Riesen Goliath an eisernem Wehrgehäng, konnte ich für einen ganz schmucken David gelten. Viele bezeugten es mir; Modena selbst — und das schmeichelte mir am Meisten — sagte sogar, daß ich ein guter „David" sei. Eines Abends, als ich wieder den David spielte, bereitete mir das Publikum im dritten Akte, wo die Rolle des mystischen Hirten mehr in den Vordergrund tritt, eine schöne Ovation und verlangte mehrere Male stürmisch, daß ich an der Seite des großen Modena vor den Rampen erscheine. Von diesem Erfolg befriedigt, trat ich in die Garderobe. Kaum war ich dort, klopfte es; die Thüre ging auf, und herein trat ein Herr mit ganz weißen Haaren und roth geweinten Augen, warf sich mir um den Hals, drückte mich an die Brust, küßte mich und sagte:

— „Ich hielt dich für einen Taugenichts und Thunicht-

gut, wie es deren so viele gibt; aber du hast mich eines Besseren belehrt — du hast mich zu Thränen gerührt — ich verzeihe dir — reden wir nicht mehr davon. Doch denke stets daran, auch in deinem jetzigen Berufe, den du dir selbst erwählt, deine Pflicht zu erfüllen — sei fleißig und strebsam! Laß dich durch den Beifall nicht beirren! Werde ein ganzer Kerl wie dein Meister! Wenn du diese Willenskraft nicht in dir fühlst, so sage der Bühne Valet und kehre nach Hause zurück!"

— „Lieber Vater," antwortete ich bewegt, „deine Verzeihung hat mir recht wohlgethan und neuen Muth und Selbstvertrauen gegeben. „Wer will, der kann! Ich werde meine Fahne hochhalten."

— „Genug davon! Nach Schluß der Vorstellung werde ich dich abholen. Wir werden zusammen speisen und du kannst mir dann Alles erzählen, was du in den letzten 2 ½ Jahren erlebt hast. . . Brauchst du Geld? . . . Oder nicht? . . . Sag' es nur! Verlange herzhaft Alles, was du nöthig hast, von mir!" — Er hätte mir alle Reichthümer der Welt geschenkt, glaub' ich, wenn er's gekonnt hätte. So zufrieden war er.

„Nichts da, Papa", antwortete ich. „Ich war arm und bloß von dem Augenblick an, da ich mich von deiner Brust losgerissen. Seit heute Abend aber bin ich ein Crösus. Ich kann selber für mich sorgen."

Als Unterpfand seiner Verzeihung nahm ich eine alte Taschenuhr an, die er von seinem Vater ererbt hatte. Sie erwies sich, als er sie aus der Tasche zog, als eines jener doppelschaligen Werke, wie sie Ende des vorigen und Anfang

dieses Jahrhunderts Mode waren. Die innere Schale, in welcher das Zifferblatt ruhte, war mit kleinen Brillanten besetzt. Obwohl ich sie wie eine kostbare Reliquie hütete, wurde sie mir wenige Tage darauf geraubt. Ich stand gerade an der Porta Renza und wohnte dem Einzuge des Erzbischofes Romilli bei, dem die Mailänder als ihrem Landsmann und gutem Patrioten eine halbpolitische Demonstration in liberalem Sinn bereiteten. Das Jahr darauf, 1848, hatten sie Gelegenheit, sich vom Gegentheil zu überzeugen, was sie gewiß nicht weniger ärgerte, als mich zuvor der Verlust meiner Uhr.

Fünfzehnter Brief.

Es war im Monat März des denkwürdigen Jahres 48, das in der Geschichte Italiens unvergeßlich bleiben wird. Die Truppe von G. P. Callonat unter der Leitung von Gustavo Modena verließ Venedig, um sich nach Mailand zu begeben. Hier sollten sie am königlichen Canobbiana-Theater einen Cyclus von Vorstellungen geben, und zwar war das Engagement, welches von Seiten der Scala ausging, hauptsächlich im Hinblick auf die im letzten Briefe geschilderten schönen Resultate erfolgt, welche Modena im Carcano-Theater im vorigen Jahre erzielt hatte. Schon beim Beginn des Carnevals hatten in allen Theatern der Lombardei und Venetiens zu Gunsten der heiß ersehnten Freiheit Demonstrationen gegen die Regierung und die österreichische Polizeiwirthschaft stattgefunden. Im engeren Familienkreise, in den Café's, Schenken und Clubs, überall zischelte man; man hörte unterdrückte Drohungen; über Nacht waren die Straßenecken mit Inschriften versehen; hier und da fand man einen erstochenen Soldaten. Es wimmelte von Untersuchungen, Verhaftungen, Prozessen und Verurtheilungen. Flugblätter gingen von Hand zu Hand,

man schrieb mit Kohle an die Mauern: Viva l'Italia, viva Mazzini, viva Gioberti, a basso l'Austria![1]) Ich kam in Spedaletto, wenige Meilen von Treviglio, an, und zwar gerade am Vorabend des denkwürdigen Mailänder Aufstandes. Hier mußten wir Halt machen, weil wir zum Postwechsel keine Pferde auftreiben konnten. Der Vicekönig Ragnieri hatte sie alle für sich und die Seinigen in Anspruch genommen und sich ohne Sang und Klang aus dem Staube gemacht, gerade in dem Augenblicke, als der Feind an seine Thüre pochte; er floh schnurstracks nach Wien, um sich dort in Sicherheit zu bringen. Am folgenden Tage kam ich — Gott weiß, wie — um 11 Uhr Vormittags in Mailand an. Von Venedig aus hatte ich einem Vetter von mir geschrieben, er solle so freundlich sein und mich auf dem Postbureau von Bonafous in der Via Monte Napoleone abholen. Und er kam pünktlich. Ich stieg vom Imperiale herab und umarmte meinen Vetter, dessen bleiche Gesichtsfarbe mir auffiel. — „Was gibt's?" fragte ich ihn. — „Nichts", antwortete er mir. Dann zog er mich beiseite und steckte mir heimlich eine Pistole zu mit den Worten: „Sie ist geladen. In einem Augenblick muß der Aufstand losgehen. Laß Alles und komm fort!"

— „Und mein Koffer?"

— „Der ist in Sicherheit. Komm nur! Sie fangen schon an, Barrikaden zu bauen. Wir haben keine Zeit zu verlieren. Sonst können wir nicht mehr zum römischen Thor gelangen."

---

[1]) Nieder mit Oesterreich!

Sprach's und zog mich fort. Wir gaben Fersengeld und uns durch Winkelgäßchen und Seitenstraßen drückend, kamen wir im vollen Laufe vor dem Hause meiner Tante am römischen Thor an. Ich flog, jeweils zwei bis drei Stufen auf einmal überspringend, die Treppe hinauf und zog die Klingel, als ob ich sie entzwei reißen wollte. Die Thüre öffnet sich, ich liege der Tante in den Armen, küsse die Bäschen, und ohne ein Wort zu sagen, stürme ich fort, die Treppe im Flug hinunterstürzend. „Wohin führst du mich?" Unterm Fenster erscheint der Kopf der Tante: „Jungens, um Gotttes willen! Zurück! Die Revolution! Hört Ihr das Gewehrgeknatter nicht? Die Jungens! Jesus, Maria!" — Alles umsonst.

Mein Vetter fragte mich: „Hast du Courage?" — „Genug für Zweie."

— „Also keine Furcht und vorwärts!" . . .

Wir gingen . . . . Vorwärts! drauf! . . . Wir stehen auf einer Barrikade aus Baumwollenballen. Was thaten wir? Was die Andern thaten. Erwarte nicht, daß ich dir von Wundern der Tapferkeit erzähle! Genug, daß wir uns fünf Tage lang mit wenig Nahrung und wenig Schlaf hielten, — ein Wunder, daß wir mit heilen Gliedern davonkamen. Indessen hatten wir den Tod vieler Kameraden zu beklagen, unter Andern den eines jungen Schweizers, an dessen Namen — er hieß Nervo — ich mich gern erinnere, weil er wie ein Held gekämpft. Gedenkt die Stadt Mailand derer, die als Blutzeugen der Freiheit ihr Leben geopfert, so wird sie auch seiner sicherlich nicht vergessen. Ueberall hatte er Heldenthaten verrichtet; er wollte eben auf allen Vieren

die Brücke an der Porta Renza entlang schleichen, um sich nach jener Stelle zu begeben, wo die Macht des Feindes wuchs und eine Kanone die ganze Vorstadt bedrohte; da schlug eine Kugel zur rechten Seite des Thores in die Brustwehr der Brücke, zerriß seinen Körper mitten durch und ricochettirte von da nach der entgegengesetzten Seite, wo sie das linke Brückengeländer zertrümmerte .... Noch heute steht mir das grauenhafte Schauspiel lebhaft vor Augen.

Nach jenen denkwürdigen fünf Tagen war meine erste Sorge, meinen Koffer wieder zu erlangen, in welchem, sorglich in ein Stück Papier gewickelt, 100 Zwanziger sich befunden hatten .... Der Koffer war nicht mehr da und die 100 Zwanziger zum Teufel ... Da stand ich nun, wie man bei uns zu sagen pflegt, ganz auf dem Trockenen. Die Agentur Bonafous zahlte mir 50 Lire als gesetzliche Entschädigung für den Verlust eines nicht versicherten Koffers; ich machte aus der Noth eine Tugend und opferte Alles auf dem Altare der Freiheit. Modena blieb in Venedig zurück und die Theater blieben geschlossen. Ich beugte mich der höheren Gewalt, der Allmacht des Krieges und tröstete mich mit dem Bibelspruch: „Wer gehabt hat, der hat gehabt.“ Nur immer lustig weiter! ... Ich hätte meine Familie um Hilfe angehen können, aber dies hätte mich in meinen Augen herabgesetzt. Der Vater schrieb: „Brauchst du was?“ ... Ich blieb standhaft und antwortete: „Nein, ich bin jung, gesund und kräftig und muß mich selber durchschlagen“ ... Es ging mir eine Zeit lang miserabel, aber ich hielt wacker aus. Als es wieder ruhig geworden im Lande, half mir Gustavo Modena einigermaßen auf die Beine durch eine

Entschädigungssumme, die er mir auszahlte, weil er auch nach Herstellung der öffentlichen Ruhe die Vorstellungen nicht wieder aufnehmen wollte. Die Truppe löste sich auf und Jeder konnte nach Belieben neue Engagements annehmen; als Schadenersatz wurde eine kleine Summe ausgezahlt, mit der ich mir vier Monate zur Noth das Leben fristen konnte. Ein bescheidenes Kämmerchen, dessen Miethe täglich 50 cts. betrug, eine Spiritusmaschine, 1 Pfündchen Fleisch darin, ein wenig Reis und Maismehl, Suppe und Fleischbrühe, Brod und eine Flasche Wein, zwei Mahlzeiten des Tages, früh und Abends — Alles, Wohnung, Cigarren, Wäsche mitinbegriffen, kam mir nicht einmal auf zwei Zwanziger täglich zu stehen. Dennoch war auf der Straße der Zahnstocher mein ständiger Begleiter, als hätte ich soeben mein Restaurant verlassen. Kein Mensch kannte meine Lage; Alle hielten mich für einen vornehmen Herrn, und ich war damit sehr zufrieden. Aber mein Geldhäufchen war bis auf wenige Heller zusammengeschmolzen. Ich mußte mich entschließen, dem Vater zu schreiben oder Soldat zu werden.

— „Sie wollen Soldat werden?“ fragte mich eine Stimme an der Ecke des Cafés im ehemaligen königlichen Theater. Ich wandte mich rasch und erblickte den alten Moncalvo, den väterlichen Freund aller Marionettenspieler, die da waren, sind und sein werden.

— „Ist es nicht die Pflicht eines jeden Patrioten, dem Vaterland in der Gefahr zu dienen?“ fragte ich.

Aus dem Lager unserer Partei waren nämlich traurige Nachrichten eingelaufen.

— „Lieber Freund“, antwortete er, man hätte etwas

früher dran denken sollen; jetzt ist's zu spät. Kommen Sie her, setzen Sie sich an meine Seite," sagte er in der breiten Mailänder Mundart, die sich auf dem Papier nicht wiedergeben läßt. „Ueberlegen wir uns die Sache einmal vernünftig, wenn das bei diesen verrückten Zeitläuften überhaupt noch möglich ist. Ist's nicht so? In den letzten vier Monaten haben die Herren mehr Dummheiten gemacht, als vorher in vielen Jahrhunderten. Die Patatucchi[1]) werden wieder kommen. Und ihr habt geglaubt: „Haben wir die Deutschen aus Mailand verjagt, so ist ganz Italien von ihnen gesäubert. Jetzt sitzt der Krebs im Trockenen! Leider aber kommen sie wieder und werden es nachher ärger treiben denn zuvor. Darum rathe ich Ihnen, sich um Ihre eigenen Angelegenheiten zu kümmern. Na, haben Sie noch Klingendes in der Tasche? Ja, wenn's so steht, so spielen Sie den Großhans und Freiheitshelden! Aber nicht wahr, Brüderchen? da happert's. Nun, da müssen Sie eben den Schwanz zwischen die Beine klemmen und fein ruhig sein. Mit dem fetten Bissen hat's noch gute Zeit; da muß das Hündlein sich eben mit den mageren Knochen begnügen, und einen solchen Knochen hätte ich für sie in der Tasche. Schlagen Sie sich den Krieg aus dem Kopf und kehren Sie zu Ihrer Kunst zurück. In solcher Lage — s'ist freilich eine fatale Geschichte, s'ist wahr . . . . aber wenn man sich mit ehrlichem Verdienst begnügt . . . . mit einem soliden Knochen. . . . . Sehen Sie, ich habe gerade auf dem Schloßplatz eine Holzbaracke errichtet, aus der wir zur Noth herausschlagen, was wir

---

[1]) Schimpfname für die Oesterreicher.

zum Leben brauchen. Wollen Sie nicht mitmachen? Ich weiß, Sie spielen leidenschaftlich gern und nicht gerade uneben. Sie können bei mir spielen, was Sie wollen; Sie werden mein erster Schauspieler sein, mein erster jugendlicher Liebhaber; denn ich bin, wie Sie sehen, schon etwas alt; doch weiß das Publikum mich zu schätzen. Zwei bis dreimal in der Woche führe ich ihm in alter Weise beim Tessinerthor meine hölzernen Künstler vor. Sie können mir da, wenn's Ihnen Vergnügen macht, von Zeit zu Zeit, z. B. an Festtagen etwas an die Hand gehen. Paßt es Ihnen nicht, so lassen wir's bleiben. Und für all diese schönen Leistungen verspreche ich Ihnen 8 Zwanziger per Tag. Wollen Sie? Finden Sie Ihre Rechnung dabei?"

— „Acht Zwanziger? — Aber versprechen Sie sie nur oder kriege ich sie auch wirklich?"

Moncalvo war ein ausgezeichneter Mime in der Maske eines Marionettenspielers; aber versprechen und halten waren zwei Dinge, die er für unvereinbar hielt. Und wenn seine Leute, denen er die geringe Gage meist nicht einmal zahlte, Geld von ihm verlangten, so sprach er ganz betreten und mit weinerlichem Tone auf gut Mailändisch: „Meine verehrtesten Freunde! Mein letztes Hemde würd' ich Euch mit Freuden opfern. Aber wo nichts ist, da hat der Kaiser sein Recht verloren."

Aber diesmal antwortete er mit der ehrlichsten Miene der Welt: „Nein, nein! Ich versprech' dir's, du sollst sie haben!"

Man hatte mir gesagt, Moncalvo sei nicht nur ein ganz geschickter Puppenspieler, sondern auch ein gewiegter

Direktor und trefflicher Lehrer der Schauspielkunst. Die Ristori und viele andere bedeutende Künstler waren seine Schüler gewesen. Ich war gerade in sehr gedrückter Stimmung; hatte ich doch in Gustavo Modena meinen Lehrer und väterlichen Freund verloren; drum sagt ich zu mir selber: „Es wird wenigstens keine verlorene Zeit sein; und wenn er mir nur die Hälfte der versprochenen Gage zahlt, so kann ich doch davon leben, komme nicht aus der Uebung und bin nicht auf die Hülfe fremder Leute angewiesen.“ — Ich war glücklich, weil ich mich unabhängig wußte. Ich sagte ihm: „Ich stehe zu Ihrer Disposition, wann Sie wollen.“

— „Morgen ist Freitag — das ist ein dummer Tag. Kommen Sie am Sonnabend bei mir vorbei. Da werden wir 'was Schriftliches abmachen. Und Montag schon können Sie, wenn's Ihnen paßt, auftreten. Was wollen Sie spielen?“

— „Den Bürger von Gent.“

— „Zum Teufel! das ist eine Heidenarbeit. Nun, meinetwegen, Sie sollen ihn spielen.“

In der Truppe von Moncalvo befand sich auch Giovanni Leigheb, ein routinirter Schauspieler und ein Komiker, der seinesgleichen suchte. Er war später drei Jahre lang mein Socius. Wir zogen unseren Karren redlich weiter und sparten uns den letzten Bissen vom Munde ab, um allen unsern Verpflichtungen nachkommen zu können.

An besagtem Montag spielte ich den Bürger von Gent und erweckte einen wahren Beifallssturm. Ich setzte alle Hebel an und ritt mein Paradepferd, ohne eine der Hülfen, die mich der große Modena gelehrt, zu vergessen. Indessen trieb mich mein Ehrgeiz dazu, überall zu creiren und nicht

zu imitiren, und für alle ähnlichen Heldenrollen, wie „Saul, Philipp, Ludwig XI., Bürger von Gent, die zwei Sergeanten, der Glöckner von London", bemühte ich mich, eine neue Auffassung zu finden, und zwar an der Hand der Geschichte, ohne Rücksicht auf die übliche Bühnentradition. Dies Bestreben glückte zwar in einzelnen Fällen, erwies sich aber zumeist als ganz erfolglos. Modena hatte diese Gestalten mit der ganzen Virtuosität eines routinirten Bühnenkünstlers bis in die kleinsten Details ausgearbeitet; eine noch feinere Arbeit hätte zu einem Resultat geführt, das Horaz so treffend mit dem kleinen Riegelchen vergleicht, das durch das allzu sorgfältige Behauen des Balkens entsteht. Ganze Nächte hindurch marterte ich meinen Geist ab, weil ich durchaus nicht zur Sippe der Dutzendschauspieler gehören wollte; ich durchstöberte das alte und das neue Repertoire. Charaktere wie Paolo in der „Francesca da Rimini, Orest, Antonio Foscarini wurden von mir nicht nach dem Vorbilde anderer Schauspieler, die ich gesehen, dargestellt, sondern erhielten durch Veränderung der Vortragsweise ein neues Gepräge. Wohl suchte ich richtig zu sprechen und die Verse regelrecht zu betonen, doch vermied ich die singende Deklamation. Diese Neuerung gefiel dem Publikum. Ich trat auch in einigen französischen Dramen auf, „le comte Herman, le chiffonier de Paris, Marie Jeanne, la dame de Saint-Tropez", ferner in „Kean, le mari en campagne, les amoureux, la jalousie de Lindore, Paméla, le chevalier d'esprit." Es war von jeher eine Lieblingsidee von mir, zwischen der Tragödie und dem ernsten Drama eine Lustspielvorstellung einzuschieben, ja, ich hielt dies sogar für eine Nothwendigkeit.

Das Lustspiel löst die Zunge, gibt dem Spiel mehr Beweglichkeit und dem Darsteller mehr natürliche Anmuth, bewahrt ihn vor Uebertreibung und lehrt ihn in der Darstellung der tragischen Leidenschaft und des dramatischen Pathos das rechte Maß finden und sich streng innerhalb der Grenzen der Natur und der Wahrheit halten. Aber damit begnügte sich mein allzu großes Streben nach Originalität nicht; es verlangte nach größeren Kraftleistungen, die dem Künstler Gelegenheit zur Entfaltung seines ganzen Könnens geben sollten. Der Künstler, dessen Name sich mit den Werken eines großen Dichters untrennlich verknüpft hat, stirbt nur zur Hälfte. So erging es Talma mit Corneille, Modena mit Alfieri, Vestri mit Goldoni; ich selbst studirte Schiller und reüssirte in den Räubern; ich studirte Corneille und reüssirte im Cid; ich studirte Calderon und reüssirte in „das Leben ein Traum", George Sand und reuissirte in der Rolle des achtzigjährigen Rémy in der „Claudia", Victor Hugo und reüssirte in Ruy Blas. Aber so sehr diese wahrhaft großen und allgemein anerkannten Schriftsteller zum Geist und Herzen sprechen, fand ich in ihnen doch nicht, was ich suchte; sie erschienen mir mehr als Nationalgenies, während ich das Bedürfniß hatte, den Horizont zu erweitern und ganze und starke, reinmenschliche Leidenschaften zur Darstellung zu bringen. Ich fühlte das Bedürfniß, meine Kraft an einem Dichter von Dante's Universalität zu erproben, der die ganze Menschheit mit seinem Geist umspannte. Shakespeare war der Name, der mir nicht aus dem Sinn wollte. Wie ein spiritus familiaris hatte er mich von Jugend an begleitet. Warum mußte

auch Modena mich vom Studium des großen Briten so sehr abschrecken!

Eine Unterredung, die ich mit Modena in seiner Wohnung in Venedig hatte, mag dir das Räthsel am Besten lösen. Wir hatten eben gefrühstückt und saßen in seinem gemüthlichen Salon, wo er auch zu arbeiten pflegte, beim Kaffee. Auf einem Tische lag eine Reihe Bücher, meist dramatischen Inhaltes, zerstreut umher, dabei auch einige Manuscripte. Als ich Ordnung schaffen wollte und die einzelnen Werke betrachtete, fiel mein Auge auf zwei alte Hefte; das eine trug die Aufschrift „Othello", das andere „Hamlet." Ich wandte mich an Gustavo und sagte: — „Wie es scheint, haben Sie diese Tragödien studirt und aufgeführt?" Er blickte mich mit einem bittersüßen Lächeln an und antwortete:

— „Ja, ja, studirt habe ich sie wohl, aber aufgeführt" . . . . dabei nahm er mir das Manuscript des Othello aus der Hand, schlug nur die beiden ersten Blätter um, wies mit dem Finger auf eine Stelle der ersten Scene und setzte hinzu: „Von da bis da."

— „Ich verstehe Sie nicht. Ist Jemand unpäßlich geworden? . . . Mußten Sie die Vorstellung aufschieben?"

— „Ja, das Publikum wurde unpäßlich und wir mußten den Vorhang fallen lassen. Die Geschichte war folgender Maßen: Ich hatte schon lange gewünscht, dem Publikum eine Novität zu bieten und es mit einem Dichter, von dem es nichts als den Namen wußte, bekannt zu machen. So nahm ich denn eine Uebersetzung des Othello her, kürzte sie und paßte sie unseren Sitten, unserm Geschmack und Brauch an, studirte fleißig die Titelrolle, inscenirt das Stück und

suchte die Schauspieler mit den Intentionen des Dichters vertraut zu machen; aber — offen gesagt — der Ausgang schien mir von vornherein zweifelhaft."

— „Aber warum? Sie konnten doch Ihrer Sache sicher sein! Ein Dichter wie Shakespeare und Sie als sein Interpret!"

— „Ja, alter Freund" hob Modena im Venetianischen Dialekt an, der in seinem Munde recht niedlich klang, „Du hast gut reden, aber Du weißt nicht, daß schon der Name Shakespeare unserer Zunge schwer fällt, auszusprechen. Unser Publikum ist so sehr an die klassische Richtung gewöhnt; die geheiligten Aristotelischen Regeln sind mit Frakturschrift den Leuten in's Hirn geschrieben. Wag' es einmal, von ihnen um Fingersbreite abzuweichen, und das Publikum wird Zeter schreien. Wer hat Unrecht, das Publikum oder wir?"

— „Wir, wir, theurer Meister", erwiderte ich lebhaft, „Wir haben den Beruf, erziehend auf das Publikum einzuwirken und ihm den rechten Weg zum Schönen und Wahren zu weisen."

— „Und wenn es nicht auf uns hört?"

— „Sagen Sie das nicht, Meister! Das italienische Publikum ist intelligent und hat Sie und Ihre Bestrebungen recht wohl verstanden." Da schlug er mich neckisch mit zwei Fingern auf die Wangen.

— „Geh' doch und hör' auf mit Deinem Unsinn!" Und er lächelte von Neuem, aber diesmal voll Wohlwollen und ohne Bitterkeit. „An jenem Abend also", fuhr er fort, „als das Stück die Feuerprobe bestehen sollte, waren wir

Alle etwas bange und ich nicht am Wenigsten. Die Ouvertüre war gespielt, der Vorhang aufgezogen; die erste Scene hatte begonnen und war eben da angelangt, wo im Dialog zwischen Rodrigo und Jago der Letztere den Weckruf erschallen läßt:

Erwacht, Halloh! Brabantio! Diebe! Diebe! —
Nehmt euer Haus in Acht, eu'r Kind, eu'r Geld!
He, Diebe! Diebe! —[1])

Da fingen die Zuschauer bereits an zu zischeln und zu murmeln: „Was ist das? Wird heut' Tragödie gespielt oder Posse?" Und als nun Brabantio gar in losem Nachtgewand schlaftrunken auf dem Balkon erschien und sprach:

„Was ist die Ursach' dieses wilden Lärms?
Was gibt es hier?"

und Rodrigo antwortete:

„Ist Alles, was euch angehört, im Hause?
Die Thüren zu?"

da brach das Publikum in ein schallendes Gelächter aus, das sogleich in Zischen und Pfeifen überging.[2]) An den Anschlägen hatte es das Wort „Tragödie" gelesen und glaubte jetzt, eine Scene von Goldoni oder eine Burleske von Gozzi vor sich zu haben. „Genug! Aufhören! Runter mit dem Vorhang! Ja! Nein! Fortspielen! Genug! Schluß!" Man heulte und pfiff. Der Vorhang mußte fallen. Und

---

[1]) Die Shakespearecitate sind, wo nicht anders bemerkt, der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung entnommen.

[2]) Der in Schlafrock u. Nachtmütze auf dem Balkon erscheinende Alte, Vater der Liebhaberin, ist eine stehende Figur der italienischen Posse und Burleske und deßhalb erschien die geschilderte Anfangsscene des Othello den Italienern in einer ernsten Tragödie unmöglich.

ich schrie, mir beide Ohren zuhaltend: „Ja doch! Runter mit dem Vorhang! Wir sind ja hier ein Käfig voll Tollhäusler! 'Runter mit dem Vorhang!" Rief's und rannte in meine Garderobe, wo ich die Thüre hinter mir zuschloß. Der schwarze Othello wusch sich das Gesicht, die Desdemona kehrte in ihr väterliches Haus zurück, und die Türken blieben im Besitz von Cypern. Ich nahm Herrn Shakespeare unter den Arm, legte ihn schlafen und dachte dabei an die Fabel, in welcher der Esel als Kunstrichter auftritt.

Die blinde Menge — so nannte Gustavo Modena das Publikum — muß eine Mahlzeit haben, die ihr Magen vertragen kann; sonst wird ihre Verdauung gestört, und dann wird sie impertinent und launisch, wie ein verwöhntes Schoßhündchen. Und wo trug sich Solches zu? Staune nur! Im ersten Theater Italiens, wie sie es nannten, im Königstheater von Mailand. — Verwundert starrte ich meinem Lehrer ins Gesicht.

— „Was hast Du? Warum starrst Du mich an und findest keine Worte?" fragte er mich in tragikomischem Tone.

— „Ich staune allerdings . . . und ich will es Ihnen gerade heraussagen: Sie haben Unrecht gethan und ihre Pflicht nicht erfüllt. Ein Schauspieler auf der Scene gleicht einem Soldaten auf der Bresche; er darf um keinen Preis seinen Posten verlassen."

— „Alter Freund, behalte Deine paradoxen Lehren für Dich! Du kannst darüber eine vernünftige Debatte beginnen und vielleicht eine einzelne Person überzeugen, aber nicht die Menge im Theater. Sie wird Dich durchprügeln, wenn Du nicht der Gescheitere bist und nachgibst. Weißt

Du es denn noch nicht? Das Publikum verlangt Rücksichten, kennt aber keine, das ist eine alte Geschichte."

— „Nun, so vergelten Sie Gleiches mit Gleichem und führen Sie den Othello von Neuem auf!

— „Ich? Ich bin zu alt und kränklich und habe schon genug mit meinem eigenen Leib zu thun — die Jugend sündigt, das Alter büßt's — mit meiner Stimme, die mich seit einiger Zeit gerade da foppt, wo ich sie brauche. Ich bin allmählich eine Antiquität geworden, die man nur bei besonderen Gelegenheiten zu sehen bekommt, damit das Publikum an meine Existenz erinnert wird. Dazu kommen die verfluchten Beine, die nicht vorwärts wollen, wenn der Magen nichts zu essen kriegt. Darum muß ich arbeiten, um den Magen zu befriedigen".

— „Und Hamlet"? Warum haben Sie's damit nicht versucht? Es ist doch ein Meisterwerk."

— „Gewiß. Ich habe auch einige Scenen daraus gespielt, z. B. den Monolog im dritten Akt."

— „Nun wohl, insceniren Sie den Hamlet!"

— „Du scherzest wohl, mein Sohn! Schau mich doch an! Seh' ich aus wie ein Hamlet? Du könntest sagen, daß ich die hohe Schule zu Wittenberg etwas lange frequentirt habe! Wo fände sich eine Ophelia, die aus Liebe zu mir wahnsinnig würde? Wo fände sich eine Mutter, der ich das Wort ins Gesicht schleudern könnte:

„Wilde Hölle,
Empörst du dich in der Matrone Gliedern?"

Ich muß Dich an das bekannte französische Sprichwort erinnern: Si jeunesse savait et si vieillesse pouvait!

— „Gerade darum, was die Jugend nicht weiß, weiß das Alter.“

— „Du sprichst so, weil Du jung bist, voll Kraft und Willensstärke . . . . Dir freilich . . . Dir traute ich es am Ende zu.“

Er hatte kaum ausgesprochen; da griff ich nach den beiden Manuscripten, hielt sie fest in den Händen und sagte:

— „Ja, Sie haben Recht! Sie überlassen mir doch diese Hefte? Sie leihen Sie mir doch?“

— „Durchstöbere sie nur und mach' damit, was Du willst!“

— „Tausend Dank!“

Ich umarmte und küßte ihn und rannte davon.

Die ganze Nacht schloß ich kein Auge; ich las, las wieder und dachte über das Gelesene nach. Erst gegen Tagesanbruch übermannte mich die Müdigkeit und die Augen fielen mir zu . . . aber es war kein Schlaf, der über mich gekommen, sondern eine Art Schlafwachen, ein wüster Traum. Allerlei Bilder, abgerissen und in buntem Wechsel sich ablösend, zogen an meinem Geist vorüber. Es waren die Zerrbilder dessen, was ich tagsüber gesehen, gehört und gesprochen hatte.

Sechzehnter Brief.

Die politischen Stürme hielten die Geister Italiens in fortwährender Unruhe; nur ein Gedanke erfüllte Aller Herzen — der der Rache an den Unterdrückern. Auf das Jahr 48 mit seiner materiellen Nothlage folgte das Jahr 49 und mit ihm eine neue Krisis, Gott sei Dank! nicht die des geistigen Lebens. Wenn auch Leben und Gut verloren ging, so erstarb doch das Gerechtigkeitsgefühl keineswegs. Eine Zeit heilsamer Ruhe trat ein, welche den Geist nachdenken, die Irrthümer der Vergangenheit unbefangen betrachten ließ und die Aufregung der Gemüther beschwichtigte, um sie für eine heiterere Denkweise und praktische Lebensziele wieder empfänglicher zu machen. Italien ward durch die Erfahrung gewitzigt; es ertrug mit Resignation das vergangene Mißgeschick und bereitete im Stillen, voll Siegeszuversicht, die ersten Schritte des Rachewerkes vor. Die Fremden hatten Italien politisch unterjocht, aber nicht besiegt. Welch klägliches Dasein der armen dramatischen Kunst inmitten dieser politischen Unruhen voll Streit und Noth beschieden war, kannst Du Dir wohl vorstellen. Sie hatte kaum die Kraft, weiter zu vegetiren, geschweige denn zu leben. Euterpe,

glücklicher als Melpomene und Thalia, fand Gunst und Protektion. Die Musik schmeichelt sich ein, bestrickt das Ohr und besänftigt das Gemüth. Die dramatische Kunst erweckt starke Gefühle, Gedanken, Leidenschaften; sie wirkt mächtig auf Verstand und Herz zugleich. Da ihr nun Privilegien und Protektion entzogen waren, so war sie darauf angewiesen, auf eigenen Beinen zu stehen, und keine Hand bot sich ihr als Stütze und Begleiterin . . . . Aber ich will Dich gewiß nicht in einem Briefe damit langweilen, daß ich Dir eine Vorlesung über das traurige Thema von der Freiheit der Kunst halte . . . . Ich kehre also zu Shakespeare und seinen Werken zurück und fasse dabei hauptsächlich den „Hamlet“ und „Othello“ ins Auge. Die zwei Manuscripte, die mir Modena überlassen, oder, um es deutlicher zu sagen, die beiden Shakespeareverarbeitungen gefielen mir keineswegs. Es waren zwei zusammengestrichene Uebersetzungen von Leoni aus Parma, eine wahre olla potrida, wie die Spanier sagen. Bei aller Achtung, die ich dem berühmtesten dramatischen Künstler unserer Zeit schuldig bin, und bei aller Liebe, die ich für ihn empfinde, muß ich im Interesse der Wahrheit und des freien Wortes dennoch gestehen, daß in den beiden Machwerken von Shakespeare beinahe Nichts als der Name zu finden war. Ja, ich darf wohl behaupten — und eine Betrachtung der beiden Stücke beweist es zur Evidenz —, daß der große Künstler nicht an die Macht des Genius glaubte und noch in den Vorurtheilen und den Traditionen seiner Zeit befangen war. Modena schreckte mit Unrecht davor zurück, zwei verschiedene Kunstrichtungen dadurch, daß er ihnen beiden den Stempel seines Geistes

aufdrückte, als gleichberechtigt anzuerkennen; vielleicht war er auch in Folge seiner körperlichen Gebrechen zu schnell gealtert.

Ich suchte die Uebersetzungen des Rusconi hervor; sie schienen mir gut. Der Stil darin gilt allerdings für veraltet; für mein Ohr aber hatte er nichts Hartes. Außerdem wird allgemein anerkannt, daß sie sich am Engsten an den Urtext anschließen. Da ich des Französischen mächtig war, wollte ich auch die Uebersetzungen oder, besser gesagt, Nachahmungen von Ducis lesen. Aber, o Jammer! wenn meine Manuscripte Flickwerke waren, so kamen mir die Uebersetzungen des Franzosen wie literarische Verbrechen vor.

Die Prosaübersetzung des Hamlet von Rusconi gefiel mir sehr, die des Othello nicht. Wahrscheinlich lag dies daran, daß ich schon damals den ganz verschiedenen Charakter der beiden Werke deutlich erkannt hatte. Im Hamlet, diesem philosophischen Werke voll Methaphysik, wo die Leidenschaft so innig mit dem Denken verknüpft ist, wo sich im Gemüth ein pathologischer Prozeß abspielt, würde die Versform, wenn sie nicht ganz durchsichtig wäre, die Dunkelheit mehren, anstatt das Verständniß zu erleichtern. Der „Othello" dagegen, in welchem die Leidenschaft nicht so eng an das Verstandesleben geknüpft ist, sondern unmittelbar aus dem Herzen quillt, hat einen ganz eigenartigen Charakter; deßhalb versprach ich mir von einer poetischen Uebertragung, wenn dazu ein leichter, reimloser Vers gewählt würde, eine größere und unmittelbarere Wirkung auf das Publikum. Meine Entscheidung war damit gefaßt: „Hamlet in Prosa, Othello in Versen" war meine Losung. Traf ich mit einem Freunde

oder einem Kunstmäcen zusammen, so suchte ich jedesmal die Unterhaltung auf diesen Gegenstand zu lenken; ich betonte die Nothwendigkeit, unserer Bühnenkunst eine neue Richtung zu geben; aber nur Wenigen schien der Name Shakespeare geeignet für eine solche Reform. Da führte mich der Zufall mit dem geistvollen Giulio Carcano zusammen. Ihm theilte ich meinen Plan mit, die Werke des englischen Dichters auf die Bühne zu bringen. Erst wurde er stutzig; dann sagte er:

— „Eine schöne Idee! Eine sehr schöne Idee! Führen Sie sie aus!"

— „Verstehen Sie englisch?" fragte ich ihn.

— „Ein wenig", antwortete er mir mit seltener Bescheidenheit.[1])

— „Wollen Sie mir nicht den Othello in reimlosen Versen übersetzen?"

— „Warum nicht?"

— „Was die Kürzungen anbelangt, die für eine Bühnenbearbeitung nothwendig sind, so werden wir Beide, Jeder von seinem Standpunkte aus, sorgfältig darüber nachdenken; auch können uns englische und deutsche Bearbeitungen große Dienste leisten."

— „Lassen Sie mir nur ein wenig Zeit!"

— „Soviel Sie wollen, vorausgesetzt, daß ich am nächsten Carneval am Cannobbianatheater, wo ich engagirt

---

[1]) Carcano hatte schon 1847 eine Uebersetzung des Hamlet, die Cesare Correnti, und eine von Romeo und Julia, welche Giuseppe Montanelli gewidmet war, veröffentlicht. Seine Lear-Uebersetzung datirt schon aus dem Jahre 1843, und 1848 erschien sein Macbeth.

bin, den Othello werde spielen können. Sie haben also 9 Monate vor sich. Ich habe meine Gründe, die Sache so einzurichten.“[1])

— „Ich verstehe Sie, Rossi; ich werde mein Möglichstes thun, aber ich kann es Ihnen nicht für gewiß versprechen.“

In der That ließ die Uebersetzung bis zum Jahre 1852 auf sich warten. Mein Vertrag mit Giovanni Leigheb, mit dem ich drei Jahre lang associirt war, ging zu Ende, und in den Fasten des Jahres 1852[2]) trat ich als erster Schauspieler in die königliche Truppe in Turin, wo Borghi die Direktion, Righetti die Regie führte. So wurde ich aus einem Regisseur wieder ein gewöhnlicher Schauspieler, d. h. der demüthige Sclave eines fremden Willens. Aber das machte mir keinen großen Kummer; ich nahm mein altes Repertoire wieder auf und spielte die Charaktere von Alfieri, Niccolini, Pellico, Marenco, Nota, Giacometti, nebenbei auch Dumas, Scribe, Goldoni u. A. Im ersten Jahre war die Ribotti unsere Primadonna, während der 3 andern die berühmte Ristori. Mein Liebling Shakespeare ruhte wieder unter meinem Kopfkissen als unzertrennlicher Genosse im Wachen und Traum.

Im Jahre 1855 begleitete ich die Ristori mit der königlich-sardinischen Truppe nach Paris. Wir spielten mit großem Erfolg im Theater Ventadour. Gestatte, daß ich mir die nähere Darstellung meiner theatralischen Laufbahn

[1]) Es war mein Wunsch, von derselben Bühne aus es demselben Publikum heimzuzahlen, welches vor einigen Jahren den Dichter, das Stück und die Darsteller ausgepfiffen hatte.

[2]) Der Othello von Carcano, Giuseppe Mongieri gewidmet, ist vom Juli 1852 datirt.

an dieser Stelle erspare; Du wirst sie vielleicht in späteren Schriften in aller Ausführlichkeit nachlesen können. Zur selben Zeit trat in demselben Theater, wo wir spielten, eine süd-amerikanische Truppe auf, die Truppe Wallack, und diese gab einige Shakespearische Dramen: Macbeth, den Kaufmann von Venedig, Othello, Hamlet etc. Natürlich lief ich sie zu sehen. Wallack war ein ganz gewissenhafter Schauspieler, aber er hatte gar nichts Außergewöhnliches oder Erstaunliches an sich und erwies sich mir als ein getreuer Nachahmer fremder Traditionen. Sein Othello war viel zu „nordisch" gehalten und sein Hamlet war ein Amerikaner. Ich fing an mich mit der englischen Sprache zu beschäftigen, aber wenn ich im Theater war, verstand ich dennoch kein einziges Wort. Ich half mir dann immer mit den Uebersetzungen von Rusconi. Da hieß es, daß in London der Sohn Kean's auftrete. Ich eilte nach London, aber ich konnte nichts anderes als den Richard III. von ihm sehen. Dies kam daher, weil in London, wie du weißt, ein Werk so oft hintereinander aufgeführt wird, als es eben dem Publikum gefällt und Zugkraft auszuüben vermag. Ich fand ihn als Richard III. wirklich ganz vorzüglich. Später erfuhr ich denn auch, daß diese Rolle in der That sein Paradegaul sei. Von kleiner Statur, unschön in der äußern Erscheinung war er ganz der Mann dazu, die Rolle zu einer ganz eigenartigen und einzigen zu gestalten. Ich hatte Verlangen, ihn persönlich kennen zu lernen. Er sprach das Französische gebrochen und schlecht, aber er empfing mich äußerst liebens-würdig und gab mir auf mein Verlangen einige Hefte, welche die Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke von Garrik,

insbesondere die des Othello und Hamlet enthielten. Ich kehrte nach Italien zurück und löste mein Engagement bei der Turiner Truppe, fest entschlossen, die Werke meines Lieblingsdichters diesmal in Scene zu setzen, den Parnaß zu erklimmen oder zu fallen wie Icarus. Eine kleine Summe Geldes, die Frucht meines sparsamen Lebens, stand zu meiner Verfügung. Damit sammelte ich ein Häuflein junger Leute, welche mein aufrichtiges Streben und meine kühne Entschlossenheit theilten, und spielte im Frühjahr 1856 im Königstheater zu Mailand. Endlich prangten an den Straßenecken Anschlagzettel mit der Aufschrift: „Othello oder der Mohr von Venedig, von William Shakespeare, übersetzt und für die italienische Bühne bearbeitet von Giulio Carcano.“ Die Proben hatten einen äußerst günstigen Verlauf genommen, und Jeder hatte seine Rolle so sehr inne, daß er sie auswendig wußte; dennoch hielt mich am Abend der Vorstellung Furcht, Zweifel, Unruhe und Bangen mit noch größerer Gewalt befangen, als es einst bei Gustavo Modena der Fall gewesen. Aber gerade die Furcht davor, daß meine bangen Zweifel über den Ausgang von den Gefährten bemerkt werden und so einen nachtheiligen Einfluß auf ihr Spiel haben könnten, gab mir die Kraft, mich zu beherrschen. „Wohlauf, Jungens! Aufgepaßt! Seid tapfer und schlagt den Feind in die Flucht, wenn er einen Angriff gegen uns wagt! Die Kunst steht höher als das Publikum. Wir wissen, was wir wollen; darum haben wir Nichts zu fürchten. Nicht länger soll die Wahrheit der Lüge, das Schöne dem Häßlichen, das Gute dem Schlechten den Platz räumen; und sollte es dennoch geschehen, dann wollen wir als treue

Priester, die von ihrem Glauben und ihren Satzungen überzeugt sind, vor unserm Altare sterben!" Aber bei dieser schönen Rede zitterten mir die Kniee. Die Ouvertüre war zu Ende; der Inspicient hatte das Zeichen gegeben, und der Vorhang ging in die Höhe. Das Theater war zum Erdrücken voll; doch herrschte eine feierliche Stille im Publikum als wäre man in der Kirche. Jago und Rodrigo beginnen ihren Dialog; die Scene nimmt ihren Fortgang; Brabantio zeigt sich im Fenster, man schreit drinnen und draußen! — Brabantio behandelt Rodrigo als Betrunkenen und Jago als Verbrecher. Jago sagt dem Vater, daß seine Tochter mit dem Mohr zusammen sei; Verwandte, Freunde, Diener und Hausgenossen laufen herbei. Das Publikum blieb ruhig und fand Alles logisch klar und vernünftig. Der Rubikon war überschritten, es galt nur noch, die Schlachten zu schlagen und die Siege zu erringen. Ich trat auf die Bühne, heiter und ruhig, voll Selbstvertrauen und Achtung gebietend, wie es dem Charakter der Rolle und den Worten entsprach:

„Er mag sein Aergstes thun;
Der Dienst, den ich geleistet dem Senat,
Schreit seine Klage nieder ꝛc."

Und das Publikum lachte beifällig als ich die Worte sprach:

„Die blanken Schwerter fort! Sie möchten rosten —
Das Alter hilft euch besser, guter Herr,
Als euer Degen."

Als ich mit der schönen Erzählung vor dem Dogen und dem Senat zu Ende war, applaudirte man lebhaft. Und laute Beifallsrufe folgten dem warmen Ausdruck reinen

Vertrauens auf Desdemona's Treue, da Brabantio auf seine warnenden Worte:

„Den Vater trog sie, so mag's Dir geschehen."

die treuherzige Antwort erhält:

„Mein Kopf für ihre Treu'."

Die Scene im dritten Akt, in welcher die Lästerzunge Jago's ihrem arglosen Opfer allmählig das Gift ins Herz träufelt, gegen das sich die Vertrauensseligkeit Othello's vergebens zu schützen sucht, und dann die Eifersucht, die dem Charakter Othello's ganz ferne liegt, sich langsam in dessen Brust einschleicht, dort heimlich wirkt, um sich greift und endlich in helle Flammen ausbricht, — ferner die wirksame Scene des vierten Aktes, in der sich Othello und Desdemona gegenüberstehen, und endlich die Katastrophe — Alles schlug ein, und sei es, daß die Schauspieler mit erhöhtem Muth gespielt, oder daß das Publikum sich dem Werke rückhaltlos hingegeben, das günstige Endurtheil war ein allgemeines, der Beifall ein ungekünstelter. Othello hatte in den Herzen der Zuschauer mehr Mitleid als Schrecken hervorgerufen; das Publikum verließ das Theater tiefbewegt durch das traurige Ende der Desdemona; es beklagte das verhängnißvolle Loos Othello's, das ihn zum Verbrecher gemacht; denn ich hatte mich bemüht, ihn nicht als gemeinen Mörder und Blutmenschen, sondern seine That, den Mord der Desdemona, als nothwendiges Opfer darzustellen.

Shakespeare galt nicht mehr als Barbar; man begann in ihm einen Poeten von ächt menschlicher Denkweise zu sehen.

Dem müden Interpreten war es nicht vergönnt, sich

dem Schlummer und der ersehnten Ruhe hinzugeben. Der Othello wurde viele Abende hindurch, und zwar mit immer wachsendem Erfolg, wiederholt. Ich würde Dir gerne sagen, von welchen Gesichtspunkten aus ich den Charakter Othellos aufgefaßt; aber dazu wären lange Seiten nöthig. Vielleicht werde ich einst Ausführliches darüber schreiben, so gut ich kann. Sollte es lesenswerth sein, werde ich Dir es zusenden. Für jetzt möge Dir die Bemerkung genügen, daß ich den Othello niemals als von Natur eifersüchtig aufgefaßt habe. Seine Eifersucht entspringt seinem freimüthigen, und großmüthigen Naturell, das seine eigene Geradsinnigkeit in jedem anderen Charakter als selbstverständlich voraussetzt, in seiner eigenen Aufrichtigkeit an Lug und Trug nicht glauben kann und so den verderblichen Einwirkungen eines Bösewichtes freien Spielraum gewährt.

Der Erfolg des Othello wirkte ermuthigend auf mich. Vierzehn Tage darauf gab ich den Hamlet. Einzelne Details über diese Aufführung finden sich in einer Studie, die ich eines Tages, wenn ich am Leben bleibe, im geeigneten Augenblicke veröffentlichen werde. Das Mailänder Publikum, das manchmal launisch, manchmal bissig, aber immer einsichtsvoll ist, übte an sich selber Vergeltung und wollte zuerst in Italien dem britischen Dichter huldigen, der sich inzwischen auf der italienischen Bühne in seiner Riesengröße gezeigt hat. Nach dem Urtheil Italiens wollte ich das Urtheil Deutschlands erproben, wo man sich auf Shakespeare einigermaßen versteht; und ich reiste nach Wien . . . Aber da ich Dir Nichts darüber berichten könnte, ohne meine Bescheidenheit zu verletzen, will ich schließen. Vom Theater

a. d. Wien ging ich an's kaiserliche Hofburgtheater berufen von der kaiserlichen Oberintendanz. Die Schauspieler des Burgtheaters, Anschütz, Rettig, Keller, La Roche, Lewinsky, waren meine Freunde und nannten mich . . . . . nein, ich will es Dir nicht sagen, obwohl ein Gefühl der Dankbarkeit meine Feder vorwärts treibt . . . . Du oder Andere könnten mich hochmüthig nennen.

Dichter und Darsteller.

Dichter und Darsteller.

Nach meiner Ansicht besteht zwischen einem darstellenden Künstler und einem Schauspieler gewöhnlichen Schlages ein großer Unterschied. Für den darstellenden Künstler genügen die natürlichen Vorzüge, wie Anmuth in der Bewegung, schöner Wuchs, guter Accent, leichte und klare Diktion, noch lange nicht; wir verlangen von ihm eine umfassende allgemeine Bildung, historische Kenntnisse, ein gründliches Studium der eigenen Muttersprache, Vertrautheit mit der gesammten Literatur, namentlich der dramatischen Poesie, sowie ein durch das Studium der Prosodie fein entwickeltes Ohr für den melodischen Tonfall der Sprache und den Rythmus des Verses. Ja, noch mehr! Dem darstellenden Künstler darf auch jenes feine Gefühl für das Schöne, das die italienische Philosophie den sechsten moralischen Sinn nennt, d. h. jener ästhetische Zug nicht fehlen, welcher sich nicht engherzig an eine einzelne Kunstrichtung, an's Klassische oder Romantische, an's Tragische oder Komische anschließt. Von Natur aus Gefühlsmensch fühlt sich der Künstler von der erhabenen Schönheit einer Statue oder eines Bildes mächtig emporgezogen, während ihn die Klein-

lichkeit eines solchen Kunstwerkes peinlich berührt; denn der ästhetische Instinkt vertritt bei ihm die Stelle des urtheilenden Verstandes. Vor Allem aber hat der ein Anrecht auf den Namen eines wahren Künstlers, welchem die erste und hauptsächlichste Eigenschaft eines Mimen nicht fehlt, d. h. die Fähigkeit, die eigenen physischen und moralischen Mittel ganz in den Dienst der so verschiedenartigen Charaktere zu stellen, die er interpretiren und auf der Bühne verkörpern will. Er muß die Gedanken, Gefühle, Leidenschaften, Charaktereigenschaften, Tugenden und Laster, die physischen und moralischen Gebrechen der darzustellenden Personen zu seinen eigenen machen und diese Verwandlung seines eigenen Wesens zu solcher Vollkommenheit steigern, daß er dem ideellen Gebilde des Dichters wirkliches Leben einhaucht und es so lebendig vor die Augen des Autors und des Publikums hinzaubert, damit es sich überzeugen kann, ob die Verkörperung der dichterischen Gestalt der Wirklichkeit entspreche.

Der darstellende Künstler läßt, wie der Dichter, seine eigene Individualität ganz verschwinden; und nur dadurch wird eine vollständige Illusion ermöglicht, und es gelingt ihm, jene durchgreifende Wirkung zu erzielen, welche sich der Dichter von seinem Werke versprochen hatte. Nur auf diesem Wege kann er den Gipfel der Kunst und der Wahrheit erreichen, darf berechtigten Anspruch auf den Titel eines Mitarbeiters an dem Werke erheben und verdient unwiderruflich den Namen eines Künstlers.

Dagegen derjenige Schauspieler, welcher alle oben erwähnten natürlichen Vorzüge besitzt, dem aber die Gabe der Verwandlungsfähigkeit seiner Subjektivität mangelt (noch

immer bin ich mir nicht klar darüber, ob diese Gabe sich durch fleißiges Studium aneignen läßt oder ob sie angeboren sein muß), wird niemals mit Recht ein Künstler genannt werden. Er mag ja ein ganz tüchtiger, fleißiger und sympathischer Schauspieler sein; er mag ein reines, klangvolles Organ, eine gute Diktion und eine reich ausgebildete Technik besitzen; er mag in der Wahl der Kostüme Sinn für Eleganz und jenen feinen Geschmack beweisen, welcher eine gewisse Harmonie mit dem darzustellenden Charakter erstrebt; er mag durch seinen Vortrag zeigen, daß er für das Tragische Seele und Leidenschaft, für das Komische einen beweglichen Geist und natürliche Munterkeit besitzt; wenn es ihm aber nicht gelingt, alle diese natürlichen Gaben so zu verwenden, daß sie sich dem darzustellenden Charakter unterordnen und anpassen, und sie in eigenthümlicher Weise zu modificiren; wenn er vielmehr, sei es in übermäßiger Selbstgefälligkeit oder aus Unvermögen, sich in fremde Charaktere hineinzuleben, sich an die genannten Eigenschaften festklammert und die vom Dichter geschaffenen Charaktere seiner eigenen, ausgesprochenen und exclusiven Individualität unterordnet, so mögen vielleicht seine Leistungen den Beifall des Publikums finden; aber das günstige Urtheil bleibt auf den Augenblick beschränkt und besteht nur so lange, als der bestechende Glanz jener äußerlichen Mittel das Auge blendet. Aber auf die bleibende und vollwerthige Anerkennung des Dichters und des Kritikers muß ein solcher Schauspieler verzichten; denn der Erstere kann in ihm keinen Mitarbeiter, der Letztere keinen schaffenden Künstler erblicken. Darum wird er sich mit dem Namen Schauspieler begnügen

müssen. Seine Werthschätzung mag so hoch oder so niedrig sein, als sie will: er wird immer blos ein Schauspieler bleiben. Freilich gibt es auch nur sehr wenige Dichter, welche von der Natur die unbezahlbare Gabe der Objektivität oder, besser gesagt, der Unversönlichkeit erhalten haben. Und in Folge dessen gibt es auch wenige dramatische Künstler. Daher auch die Kritik und das Publikum nur ephemere und vorübergehende Erfolge zu verzeichnen hat.

Kraft dieser Wandlungsfähigkeit und Unterordnung wird der darstellende Künstler zum nothwendigen Mitarbeiter an dem Dichterwerke und erhebt sich durch die psychologische Analyse, welche ihm die denkbar vollkommenste Kenntniß des menschlichen Herzens verschafft, auf eine so hohe Stufe seiner Kunst, daß er bei fortschreitender Bildung dem Dichter ein bedeutsamer Mitarbeiter werden und der Kritik eine feste Norm und Richtung geben kann. Auf solche Weise befreit er die alleingültigen Kriterien künstlerischer Beurtheilung von dem Ballast einseitiger Vorurtheile und beleuchtet die Vorzüge des Kunstwerkes von allen Seiten, seien sie psychologisch oder rationell, dramatisch oder poetisch; zugleich besitzt er das Geheimniß, die künstliche Mache bloßzulegen, vermöge deren ein beliebiges Werk, poetischen oder philosophischen Inhaltes, den trügerischen Schein eines vernünftigen und rein menschlichen Zusammenhanges recht wohl an sich tragen kann, während es in Wirklichkeit einseitig ideal und phantastisch gehalten ist, d. h. die Charaktere darin nicht die freien Träger einer aus ihren ureigensten Leidenschaften entsprungenen Handlung, sondern die Sklaven einer Idee, eines Princips, einer Gefühlsrichtung sind, welche

das Herz oder den Verstand des Dichters ausschließlich beherrschen. Er wird im Fortschritt einer Handlung zeigen können, wie der Dichter sein Werk despotisch, seinen eigenen Gedanken und Leidenschaften entsprechend, gestaltet, wie er uns, als unerbittlicher Tyrann, seine ganze Persönlichkeit gegenüberstellt, ja, wie er manchmal sogar, wenn einmal einer der von ihm geschaffenen Charaktere sich seinen Fesseln zu entziehen sucht, die Ringe wieder fester zieht, weil er will, daß sein Wille und nicht der natürliche, logisch-vernünftige Lauf der Dinge das Ganze regiere, und wie unter diesem despotischen Gesetze der Mensch, dies lebensvolle Gebilde von Fleisch von und Blut, zu einer Statue, vielleicht von schönen Proportionen, doch ohne Seele und Lebensausdruck in Mienenspiel und Körperbewegung, ja geradezu zu einem Stück Thon herabsinkt.

Das kleidsame Gewand melodischer Verse, die Schönheit der Gedanken und der Reiz der Form kann den Künstler nicht bestechen; er wird sich und Anderen deutlich machen, wie dem Gebäude, das aus schönen Bausteinen lose zusammengekittet ist, das feste Fundament fehle.

Dem künstlerischen Schaffen bestimmte Gesetze geben, ist immer etwas Gefährliches; und wissenschaftliche Begriffe setzen der unbegrenzten Natur zu enge Schranken. Die Inspiration muß uns als Königin beherrschen; sie ist mit der Kunst so unauflöslich verbunden, daß sich die eine ohne die andere gar nicht denken läßt. Die Kunst ist die Mittlerin, welche den Idealismus durch den vernünftigen Zusammenhang der Wirklichkeit berichtigt und ergänzt und andrerseits letzteren durch den Idealismus verschönt und verklärt. Anders

steht es freilich mit jenem phantastischen, rein individuellen Idealismus des Dichters: Dieser will, einer augenblicklichen Laune folgend, einen Menschen als Urbild der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit zeichnen, indem er ihm ganz willkürlich das Maß seiner Vollkommenheit oder Unvollkommenheit bestimmt und zwischen dem doppelten Bereich des Guten und Schlechten eine unüberbrückbare Kluft öffnet, und stempelt so dadurch, daß er den momentanen Einfällen seiner Laune den Charakter gesetzlicher Normen verleiht, die Ausnahme zur Regel und die Regel zur Ausnahme. Dieser Idealismus hat mit dem wahrhaften reinen und schönen Ideal Nichts zu schaffen, sondern ist dem Dichter eigenthümlich, der anmaßend und herzlos über seine Geschöpfe verfügt; dieser Idealismus stellt sich ausschließlich in den Dienst der politischen und moralischen Tendenzen, die in einem Stücke gepredigt werden sollen. Darum scheue ich mich nicht, ihn als eine Aeußerung eitler Selbstgefälligkeit zu bezeichnen, die vor der wahren Kunst in ihr Nichts zerfallen muß.

Des Dichters Individualität zeigt sich freilich in jedem Werk; aber sie darf sich uns nicht fortwährend dadurch aufdrängen, daß sie einen jeden der dargestellten Charaktere durchdringt, um uns das, was dem Autor in den Ohren klingt, beständig mit Nachdruck in's Gedächtniß zu rufen; ebensowenig soll eine jede Bewegung seiner Personen durch ein Drähtchen gelenkt werden, das vom Willen des Dichters willkürlich gezogen wird; sonst erhält das Ganze den Charakter eines Puppenspiels, und die Bühne, welche die natürlichen Leidenschaften, nur durch das Medium der Kunst gemildert, treu abspiegeln soll, wird zu einem Marionetten=

theater herabgewürdigt.

Ich habe schon oben bemerkt, daß der darstellende Künstler der Kritik Richtung und Norm geben und als nothwendiger Mitarbeiter an der künstlerischen Gesammtleistung ein glücklicherer und weniger fehlgreifender Kritiker sein kann als viele Andere. Dieses Urtheil wird Vielen hochmüthig und übertrieben vorkommen und sicherlich den Einwand hervorrufen: Wie kann jemals ein darstellender Künstler, so gebildet er auch sein möge, von dem Augenblick an, wo er durch die solidarische Verbindung mit dem Dichter ein interessirter Theil geworden, ein unparteiischer Kritiker eines dramatischen Werkes sein? Er wird in seiner Beurtheilung bald zu oberflächlich, bald zu spitzfindig vorgehen und je nach der Sympathie oder dem Interesse, das ihm eine zum Studium oder zur Darstellung anvertraute Rolle einflößt, zu viel Nachsicht oder zu große Strenge zeigen.

Dieser Vorwurf mag seine Berechtigung haben, aber er gilt nur für den Schauspieler gewöhnlichen Schlages. Dieser natürlich beschäftigt sich ausschließlich mit seiner Rolle und sucht selbst darin nur nach jenen Pointen, welche auf den augenblicklichen Effekt berechnet sind; er kümmert sich nur um die Details, ohne zuvor kühn in den organischen Zusammenhang des Ganzen einzudringen; er forscht nicht nach der Wurzel, von welcher aus die Handlung in naturgemäßer Entwickelung sich in ihre verschiedenen Stämme gliedert und umgestaltet, deren jedem sie jene Lebenskraft und jenes natürliche Wachsthum verleiht, welche schließlich mit Nothwendigkeit zur Lösung und Katastrophe führen; ihm sind die Charaktere nicht das Resultat eines Widerstreites

gegensätzlicher Momente, aus denen erst jene tiefgehende Wirkung, welche die Kunst als Führerin und die Wahrheit zum Fundament hat, erzielt wird. Gerade diese oberflächliche Analyse und dies mangelhafte Studium haben es verschuldet, daß wir an unsern Theatern so merkwürdige Dinge erleben, daß wir es mit ansehen müssen, wie ein vorzügliches Kunstwerk in Folge ungenügender Darstellung unbarmherzig durchfällt, während ein schlechtes Stück durch eine mit allem Raffinement in's Werk gesetzte Darstellung bei dem einen Publikum Lob und dauernde Beliebtheit erntet, andernorts dagegen ausgepfiffen und von der Kritik heruntergemacht wird. Doch jener Einwurf gilt nicht für den dramatischen Künstler, dessen Beruf noch viel ernster und schwieriger ist, als der des Autors selbst; denn er kann noch größere Wirkungen erzielen, und zu diesem Behufe muß er ganz und voll bei der Sache sein. Wie der Bildhauer bildet er seine Gestalten zu der seinem Geist innewohnenden Form aus; wie ein Maler schöpft er aus dem eigenen Herzen das einer darzustellenden Person eigenthümliche Gefühl, um ihr das rechte Colorit zu geben; und seiner Seele ringt er die Töne, die Harmonien und die Kraft ab, das Ganze lebendig zu gestalten. Ueber welche Mittel verfügt er nun, um ein Werk so vollkommen zu gestalten? Ueber keine andern, als seine Inspiration und seine Kunst. Der Bildhauer, der Maler, der Dichter hat immer seine Statue, sein Bild, sein Gedicht vor Augen. Er sieht dessen allmähliges Werden und erkennt seine Fehler und Vorzüge. Er kann die ersteren nach Maßgabe der vergleichenden Werthschätzung berichtigen und in den zweiten mitlen in der Hitze der Arbeit dem all-

mähligen Fortschritt des Werkes folgen, mit Freuden mit ansehen, wie es unter seinem Meisel, seinem Pinsel, seiner Feder der Vollendung entgegenstrebt, und kann so das Ganze so in allen Theilen vollendet und abgerundet vor das Publikum hinstellen, wie es für alle Ewigkeit zu bleiben bestimmt ist. Aber wo besitzt der dramatische Künstler einen Spiegel, der ihm seine Vorzüge und Irrthümer vor Augen hält? Wie sollte es ihm möglich sein, dem Publikum ein vollendetes Werk zu bieten? Er hat keinen anderen Spiegel, der seine Fehler berichtigt, und keinen andern Censor, der der Wahrheit gemäß seine Mängel rügt, als seinen eigenen Geist und seine Kunst.

Zeichnung, Colorit, Pose, Harmonie zwischen Empfindung und Rede sind unveräußerlicher Besitz seines Geistes. Nur Kraft seines Genies und seiner Kunst treten die Statue, das Bild, die Handlung mit einem Schlag aus seinem Innern heraus und offenbaren sich in der Welt der Erscheinungen. Sein Werk steht plötzlich vor den Augen des Publikums vollendet da und wird durch dessen Beifall gelohnt. Aber mit dem Fallen des Vorhanges ist die Statue zertrümmert, das Bild zerrissen, die Handlung verschwunden und Alles kehrt in den Geist des Künstlers zurück, welcher es am folgenden Tage aufs Neue aus sich herausgestalten und in die Welt der Erscheinungen treten lassen muß. Wird er immer glücklich und vollkommen in der Reproduktion seines Werkes sein? Wenn er ein wirklicher K ü n s t l e r ist, so sage ich ohne Zögern Ja. Es könnte ja vorkommen, daß gewisse physische Abnormitäten manchmal den Erfolg in der Ausarbeitung der Details etwas schmälerten; aber

von der Größe und Treue seiner Auffassung wird er keinen Fuß breit abweichen können, weil diese seinem Geiste unveränderlich innewohnt und mit seiner künstlerischen Bildungskraft unlöslich verknüpft ist. Der Künstler hat keine anderen Hilfsmittel; was er thut, muß er mit Ueberzeugung thun; und nur kraft dieser durch die vollkommene Kenntniß seiner Kunst erlangten Ueberzeugung fühlt er sich oft unbewußt dazu getrieben, das Werk des Dichters zu berichtigen und zu ergänzen.

Der dramatische Künstler muß beim Studium seiner Schöpfungen von seinem eigenen Selbst abstrahiren können; er muß die Fähigkeit besitzen, das Werk seiner Inspiration seinem eigenen Geiste gegenüber zu stellen, nnd muß aufmerksam nachdenken, examiniren und vermöge seines inneren künstlerischen Sinnes herausfinden können, was seine Schöpfung vollkommener gestalten könnte, was daran zu viel ist, und was ihr schaden könnte. Sollte es dann nicht vielleicht dem schaffenden Geist des Künstlers möglich werden, auch den Gestalten aus dem classischen Alterthum, aus dem alten Testament oder aus der ersten Zeit des Christenthums, die, in den strengen Formen des Classicismus gehalten, vom Dichter zwar ohne Blut und lebendigen Herzschlag, an und für sich aber meisterhaft entworfen und mit schöner Bühnensprache ausgestattet worden sind, frisches Leben, neue Kraft und warmes Blut zu verleihen, ohne daß er deswegen aus den klassischen Formen, die dem Dichter vorgeschwebt und die er in seinem Werke niedergelegt hat, herauszuschreiten brauchte? Wie viele Darsteller haben mit feinem Geist und ächt künstlerischem

Sinne solches erreicht! Talma im „Cid“, die Rachel in der „Phädra“, die Ristori in der „Mirra“, Modena im „Saul“.

Geht daraus nicht hervor, daß der darstellende Künstler ein selten fehlender Kritiker und ein sehr glücklicher Beobachter werden, daß er dem Dichter zur Seite stehen und der Menge die unläugbaren Gründe für die Vorzüglichkeit oder die Unzulänglichkeit eines Werkes klarlegen kann?

Der Künstler liest das Dichterwerk für sich in stiller Sammlung, er liest es wieder, er studirt es, er sucht die sich widerstreitenden Seiten der Charaktere auseinander zu halten, er untersucht, ob diese später mit den verschiedenen Leidenschaften des Helden zusammentreffen, ob diese Leidenschaften auf natürliche Weise entstehen und sich entfalten, oder ob sie gesucht und gezwungen erscheinen, ob sie durch Wahrheit und ächte Kunst oder durch jenen conventionellen Verismus, durch jenen falschen Realismus und durch die „Mache“ zum Ausdruck gebracht werden. Diese Studien macht er im Allgemeinen über Frage und Antwort der sich gegenüber gestellten Personen, über die Monologe und die „beiseits“ oder „leise“ gesprochenen Worte; er prüft, wägt ab und überlegt, ob die Handlungen und Reden der Personen eines Drama's mit den Gefühlen, mit Charakter und Stand, darein sie der Dichter gekleidet, in Harmonie bleiben. Dabei kann er am besten bei sich selbst zu Rathe gehen, in dem er sich fragt: würde ich diese Frage stellen? — würde ich so antworten? — würde ich eine ähnliche Ueberlegung machen? — würde ich diese Handlung begehen, wenn ich mich in Wirklichkeit in der Lage und in den Verhältnissen der Person befinden würde, in deren Charakter ich mich als Künstler versetzt

und derem Wesen ich mich für den Augenblick vollkommen untergeordnet habe? Hier fragt es sich: ja oder nein? Eine Bejahung muß den Künstler beruhigen und ihn überzeugen, daß er sich in den Grenzen der Wahrheit und Menschlichkeit bewege; eine Verneinung dieser Fragen hingegen weist immer auf Irrthum und Unnatur. Ein Werk mag tausend lobenswerthe Eigenschaften, es mag einen unbestreitbaren litterarischen Werth besitzen, wenn es sich im großen Ganzen auf Conventionalismus und Mache gründet, so wird seine Wirkung immer eine ephemere, weil gemachte sein, da ihm die innere Wahrheit mangelt und das Ganze nur künstlich aufgebaut ist. Sobald einmal das ganze Gefüge der Mache aufgedeckt wird, dann wird auch das Werk den allgemeinen Anforderungen nicht mehr genügen können und früher oder später einem besseren Geschmacke weichen müssen.

Diesem Studium sollte sich jeder Künstler als seiner ersten Sorge, gleichsam als seiner Religion unterziehen, so oft er daran geht, ein neues Werk darzustellen oder einen neuen Charakter zu interpretiren. Durch sein Studium gestählt und überzeugt von seinem Urtheil, kann er sich auch beim Autor Rath erholen, er kann Gedanken und Ideen austauschen, feststellen, auf welcher Seite der Irrthum liegt, und diesen corrigiren.

Ein älteres Werk von unbestreitbarem litterarischem und künstlerischem Werthe kann selbst dann noch dargestellt werden, wenn es in seiner Form von dem gegenwärtigen Gebrauch und unseren heutigen Gewohnheiten abweicht; aber der Künstler muß vermöge seiner Kunst, die er allerdings

dann voll und ganz beherrschen muß, — die unserem heutigen Fühlen und Denken gewissermaßen widersprechenden Stellen durch seine Interpretation modificiren und unserer jetzigen Anschauungsweise näher bringen; wenn er sich dazu unfähig fühlt und wenn dies seine Kräfte übersteigen sollte, so mag er das Werk überhaupt liegen lassen, da er sich doch nicht von der Schultradition würde losmachen können.

Diese ganz experimentale Argumentation habe ich noch nie als falsch oder mit dem Urtheil des Publikums nicht übereinstimmend gefunden. Wie oft ist es mir nicht selber vorgekommen (hier muß ich den Leser um Verzeihung bitten, daß ich oft gezwungen bin, von mir selber zu reden; aber es soll nur geschehen, wenn ich zur Begründung meiner Argumente eines Beispiels bedarf, das ich schwerlich anderswo herholen könnte) wie oft ist es mir nicht vorgekommen, daß ich beim Durchstudiren und Prüfen eines dramatischen Compositums, wenn ich mich in meine Rolle vollständig versenkt hatte und dabei die umgebenden Charaktere und die ganze Handlung des Stückes genauer ansah, zu mir selber sagen mußte: diese Frage würde ich nicht gestellt, diese Antwort würde ich unter ähnlichen Umständen nicht gegeben haben! — auf dieses oder jenes Gefühl würde ich kein so großes Gewicht gelegt, — so würde ich nicht gehandelt haben, diese Strafe oder diese Belohnung ist eine unverdiente, und diese Katastrophe geht keineswegs logisch aus der Handlung hervor. — Und das Publikum hat mein Urtheil stets ratificirt.

Dieses Gefühl der Unnatürlichkeit, der fehlenden Logik habe ich niemals beim Studium von Shakespeare oder Dante

empfunden; wohl aber bei manchen andern Schriftstellern. Hier ein Beispiel. Ich greife das erste beste heraus, das mir eben einfällt. Es ist den Werken eines der ersten Dichter und Dramatiker unseres Jahrhunderts entnommen, den Werken Victor Hugo's, und soll meiner Verehrung für diesen Dichter keineswegs Eintrag thun. Im Ruy Blas hat Don Sallustio mit Ruy Blas, der früher sein Sklave gewesen und nun Minister von Spanien geworden, eine Unterredung über die Nothstände, welche das Reich heimsuchen und dessen Ehre und Ansehen herabsetzen. Auf Ruy Blas Vorschläge, wie die materielle und moralische Ordnung Spaniens herzustellen sei, sagt Don Sallustio mit moralitiösem und spöttischem Lächeln: „Hebt mir mein Taschentuch auf!“, und Ruy Blas bückt sich gehorsamst, hebt es auf und nimmt gleich darauf den Faden des Gespräches wieder auf und fährt fort, von den großen Pflichten eines Bürgers und der Begeisterung für die Größe des Vaterlandes zu sprechen. Don Sallustio befiehlt ihm mit demselben verächtlichen Lächeln, das Fenster zu schließen, um die kalte Luft abzuwehren, und er schließt es. Mir scheint, das natürliche Gefühl, die eigene Würde, die Liebe zur Wahrheit müßten sich in einem solchen Moment empören, den Dichter zur Rechenschaft ziehen und ihm zurufen: Weißt Du auch, was Du reden und handeln lässest? Hier haben wir nicht den allmächtigen Minister, hier haben wir Viktor Hugo! Befreie den Ruy Blas von Deiner unzeitigen Einmischung, und Du wirst sehen, wie der erste Minister den ehemaligen Räuber Don Sallustio von seinen Agenten und Sbirren arretiren lassen und die Königin retten wird: Aber dann würde das Drama eine ganz andere

Lösung, eine ganz andere Katastrophe bekommen; die Moral des Stückes, die der Autor darstellen und beweisen wollte, wäre damit gefallen, und die gemachten Effekte des fünften Aktes, auf welche hin die ganze Handlung zugestutzt ist, hätten keine Existenzberechtigung mehr. Der Löwe hätte nicht die Tigerin tödten können; aber aus dem Löwen und der Tigerin wären zwei ächt menschliche Wesen geworden, während sie so in's Reich der Fabel gehören. Dennoch wirft das mit dem ganzen Glanz ächter Poesie ausgestattete Drama von Zeit zu Zeit wirkungsvolle Schlaglichter, die die Epoche des Verfalls des spanischen Reiches charakteristisch beleuchten. Durch das Unzutreffende der Moral aber und die Excentrizität der Charaktere, die mehr ideal als rein menschlich aufgefaßt sind, erhebt es sich nicht über das Niveau des Conventionellen, allwo die Kunst die Wahrheit vor die Thüre setzt und dafür die äußerliche Mache einläßt.

Natürlich ruft das Gesagte einen neuen Einwand hervor: Müssen denn die Schauspieler neben der ihnen eigenthümlichen Gabe der völligen Entäußerung und Objektivität auch noch den Professortitel besitzen und eben so gründliche Kenner der Literatur sein? Die Autoren selbst können und müssen den obengenannten Mängeln dadurch abhelfen, daß sie ihre Dramen und ihre Charaktere sorgfältig und ohne Sprünge entwickeln. Die Schauspieler dagegen haben nichts Weiteres zu thun, als die Gedanken des Dichters mit möglichster Treue zum Ausdruck zu bringen.

Dieser Einwand würde die geistige Mitarbeiterschaft des Schauspielers aufheben, die Dichter als unfehlbar erklären, jede Gegenwirkung unmöglich machen, dem Irrthum

ewige Dauer verschaffen und die absurde Behauptung sanktioniren, daß der Schauspieler ein Ignorant sein könne. Es ist klar, daß die Dichter jenen Mängeln abhelfen können, soweit wir es mit modernen Stücken zu thun haben, bei denen dem Autor ein erfahrener und wegekundiger Führer in Gestalt einer scharf beobachtenden Kritik zur Seite steht. Aber wer wird den bei Werken der Vergangenheit und bei den Patriarchen der Kunst jenen Mängeln abhelfen? Die alten Meisterwerke bilden auf dem Felde des Classicismus sowohl als des Romanticismus den Grundstock und den auserlesensten Theil der Kunst und Litteratur. Wenn auch Geschmack, Brauch, Thätigkeit des Menschen, der Zeit und ihren Gesetzen entsprechend, sich ändern, so werden sich doch die Leidenschaften und Gefühle der Menschen immer gleichbleiben; und die Denkmäler von Marmor und Bronce, die unter dem Meisel eines Michel Angelo und dem Grabstichel eines Benvenuto Cellini entstanden, die Bilder, die der Pinsel Tizian's, Leonardo's, Rafael's u. A. geschaffen, behaupten sich mit aller Macht unverrückt vor unsern Blicken, vor unserem Denken und Fühlen, nicht allein, um uns zu mahnen, niemals von den Vorschriften, die das Genie und die Kunst ihnen diktirt haben, abzuweichen, sondern ebensosehr, um uns zu muthigem Fortschreiten auf dem Wege nach dem Tempel der Kunst anzufeuern.

Wäre es uns möglich, wäre es unser ernstlicher Wille, die Werke jener großen Geister, welche die dramatische Litteratur geschaffen haben, von Sophocles bis Alfieri, von Euripides bis Corneille und Niccolini, von Aeschylos bis Shakespeare, Göthe, Schiller und Calderon, von Plautus

und Terenz bis Molière, Moratin und Goldoni, dem Staube des Bücherschrankes und der öffentlichen Bibliotheken zu überantworten?

Wäre das Gerechtigkeit oder reiner Wahnsinn?

Es ist eine betrübende Wahrheit, die wir bestätigen müssen, daß an die Stelle des Marmormonumentes und des Broncebildes die Statuette, an die Stelle des großen Historiengemäldes das Genrebildchen, an die Stelle der Mater Dolorosa zu Füßen des gekreuzigten Gottes, einer verzweifelnden Mutter oder einer keuschen Lilie die nackte obscöne Odaliske mit ihrem die Sinne kitzelnden Reize getreten ist, und daß die Idee mehr und mehr abhanden kommt durch die Sucht nach einem falschen Realismus, welcher mit der Wahrheit der Kunst Nichts zu thun hat. Schließlich werden wir noch dahin gelangen, daß uns auch diese entarteten Gebilde unnütz und überflüssig erscheinen, weil sie noch eher, als durch anderweitige Schöpfungen des Geistes und der Phantasie, durch einen mehr oder weniger glücklichen chemischen Prozeß ersetzt werden können — durch die Photographie. Mit der Statuette, mit dem Genrebildchen, mit der nackten Odaliske und vollends mit der Photographie hat die Kunst bald gar nichts mehr gemein, bis wir schließlich blos noch die nackte Wirklichkeit vor uns haben. Die Kunst aber, die so verächtlich behandelt und wie ein lästiger Eindringling vor die Thür gesetzt worden, tritt gebeugten Hauptes in die Werkstatt des der modernen Richtung huldigenden Bildhauers und Malers und findet selbst in das Atelier des Photographen den Weg; denn Alle, die sich dahin begeben, um ein naturgetreues Abbild ihrer selbst zu erhalten, können nur mit

Hilfe der Kunst zu jenen durch einen gewissen ästhetischen Sinn gebotenen, halbnatürlichen Stellungen gelangen, ohne welche der Prozeß, der sich nachher auf dem Glase und dem Papiere fixirt, manche unproportionirten, häßlichen und übertriebenen Linien aufwiese. Aber zur Beschämung aller Fortschritte der Wissenschaft und der Chemie erblaßt eine Photographie, während ein Gemälde ewig bleibt. Die Statuette kann in Trümmer gehen, aber das Monument wird bleiben, und zwar gerade deshalb, weil es, sogar zertrümmert und von den Unbilden der Zeit beschädigt, noch in seinen Bruchstücken von dem erhabenen Geiste, der es geschaffen, und der Kraft der Hand, die es gemeiselt, Zeugniß ablegen wird.

Die zeitweilige Wiederaufnahme des beobachtenden und vergleichenden Studiums jener großen Dichteringenien, unserer ersten Wohlthäter, soll nicht nur als ein ihrem Genie und ihrem Talent nach Recht und Gebühr bezahlter Tribut angesehen werden, sondern auch als eine durch unser eigenstes Interesse gebotene Pflicht mit dem Zweck, die dramatische Produktion unserer eigenen Zeit zu bessern und in der dramatischen Hinterlassenschaft der Vergangenheit Rath und Hülfe zu suchen und dieselbe den zukünftigen Generationen vermehrt und verbessert zu überliefern.

Gleich wie die Alten uns als Zeugnisse ihres hohen Geistes jene Denkmäler hinterlassen haben, welche in unvergänglicher Schönheit uns erhalten worden, so bleibt uns auch aus der alten Literatur Vieles zu lernen übrig. Sollen wir uns nicht voll Staunen und Bewunderung vor jenen majestätischen Werken des Heidenthums und jenen nicht weniger majestätischen des Christenthums beugen? Unter

dem gewaltigen Eindruck der gigantischen Größe des Genies und der menschlichen Geisteskraft hat es der moderne Mensch, dem nothwendigen Fortschritt der Civilisation und der Gesetzgebung Rechnung tragend, dahin gebracht, daß die modernen Denkmäler nicht ein ausschließliches Sondergut weniger Begünstigter und eine Last für die Mehrheit sind; er hat die materielle Erbschaft, die er überkommen, weiser vertheilt, und jeder Bürger kann durch seines Geistes und seines Armes Arbeit auch zu entsprechendem Lebensgenuß gelangen. Den gigantischen Palästen aus Stein und Marmor, die die Hand des Sklaven ausschließlich dem Herrn und Gebieter zum Besten errichtet hat, jenen Denkmälern der Kunst und Selbstherrlichkeit stellt der moderne Mensch allerdings weniger umfangreiche und weniger majestätische Gebäude zur Seite; aber darüber tröstet uns jener künstlerische Fortschritt, der, anstatt die elende Hütte eines Sklaven mit Schmach und Jammer zu erfüllen, dem Handwerker und Künstler in seinem bescheidenen, aber schmucken Häuschen ein trauliches Heim bereitet. Nach jenen großartigen Werken, die der Stolz und der Reichthum Weniger sind, hat der menschliche Geist aus seinem eigensten Innern heraus Werke anderer Art geschaffen und gebildet, Werke, die, weniger majestätisch, aber dem allgemeinen Wohl förderlicher, eine Vereinigung der Wissenschaft und Kunst zu einem großen und herrlichen Zweck darstellen, nicht zur Begünstigung eines einzelnen Individuums, einer Kaste, einer Nation, sondern zum Heil der gesammten Menschheit. Solche Werke sind Brücken, Tunnels, die Anlegung gebahnter Wege durch die unwirthlichsten Gebirge, die zum Wohl und zur Civilisation aller Völker von

des freien Menschen Geist erdacht, von des freien Menschen Hand geschaffen werden.

Und wurde dieser edle Wettstreit nicht von dem Geist des Alterthums inspirirt? Es ist nothwendig, all das, was das Alterthum Schönes und Nützliches hervorgebracht, zu betrachten und zu studiren, nicht um es sklavisch nachzuahmen, sondern um sich daran immer auf's Neue zu begeistern und Dasjenige, was etwa mit der Civilisation, mit den Gebräuchen und Gesetzen, mit der Religion unserer Zeit nicht in Einklang zu bringen wäre, zu berichtigen und zu mildern. Wenn die Bühne von Zeit zu Zeit den Vorhang heben wollte, hinter welchem die Schätze der antiken Kunst verborgen liegen, wenn das geistige Auge ebenso fest auf ihnen haften könnte, wie dies den Denkmälern der Wissenschaft und Kunst gegenüber möglich ist: welch' wichtige und welch' nützliche Lehren ließen sich bei einem derartigen Verfahren nicht gewinnen? Alle würden dort ihren Lehrmeister finden, Dichter, Schauspieler und Publikum, nicht etwa, um plump nachzuahmen, sondern um sich Ordnung, Maß und Antrieb zu neuer Erfindung schenken zu lassen.

Wir wollen nun sehen, welche Belehrung der Schauspieler daraus ziehen kann? Nehmen wir an, die praktische Nützlichkeit der Wiederaufnahme solcher Musterwerke auf der Bühne sei allgemein zugestanden, so wird die erste Schwierigkeit in der Inscenirung bestehen. Welchem System soll sich ein Schauspieler bei dem Studium solch schwieriger Darstellungsaufgaben anschließen? Der Dichter ist nicht mehr da, um das Verständniß zu erleichtern und dem Darsteller

mit seinem Rath an die Hand zu gehen, damit ihm eine getreue Interpretation des Werkes und des Charakters gelinge. Soll er das System der Tradition oder das schlechtere der Imitation befolgen? Die Imitation verschmähe er ganz und gar; der Tradition gegenüber verhalte er sich weder ganz ablehnend, noch unbedingt nachahmend. Er soll diejenige Tradition innehaben, welche uns auf dem Wege psychologischer Analyse die Interpretation hochgebildeter Männer übermittelt, die sich mit den Werken und Ideen der großen Dichter vertraut gemacht haben. Diese Tradition, welche ich im engern Sinne die „geistige“ nennen möchte, zeigt uns, wie jene Männer durch scharfsinniges Eindringen in die Gedanken des Dichters in den Stand gesetzt wurden, gewisse Charaktere, sei es in ihrer idealen, sei es in ihrer realen Gestalt, fest zu bestimmen und die Abstufung der Gefühle und der Leidenschaften zu unterscheiden. Besagte Tradition ist von hohem Werth; der Darsteller kann sie sich aneignen, wenn er sie gehörig prüft, zu Rathe zieht und daraus vernünftige Vorschriften ableitet, die er in die Praxis übersetzen kann; andernfalls muß er daran eine scharfe Kritik üben und sie modificiren, wenn sein natürliches Gefühl und Urtheil sie nicht übereinstimmend und anwendbar findet. Mit einem Wort, dem Schauspieler wird es dann erst glücken, wenn er mit dem Fleiße und der Sorgfalt eines geduldigen Commentators das Werk studirt, um sich dadurch von jeder vorgefaßten Meinung frei zu machen. Hat er sich einmal den ganzen Zusammenhang eines Werkes, mit historischem oder frei erfundenem Stoffe, vertraut gemacht, wird er mit Leichtigkeit die Charaktere der

Personen, insbesondere den derjenigen, die er selbst darzustellen hat, unterscheiden können. Er wird eine wahrhaft geistige Reproduktion geben und nicht in den Fehler der Nachahmung verfallen. Ich verstehe darunter die sklavische Nachahmung des einen oder des andern Künstlers in Bezug auf Modulation der Stimme, auf Gesten, Ausdruck, Abstufung der Gefühle, mit einem Wort, die ganze Darstellung, die doch das ausschließliche Eigenthum der Betreffenden waren; dabei ist es dem Nachahmer nicht einmal möglich, zu unterscheiden, ob jene Auffassung die richtige und wahre ist, ob jener Künstler seine eigene Person und seine eigenen Fähigkeiten in den Dienst des darzustellenden Charakters gestellt oder ob er, weil ihm jede Wandlungsfähigkeit abgieng, die darzustellende Gestalt seinem eigenen Wesen angepaßt hatte. Wenn seine Kunst nicht völlig in der psychologischen Analyse des vom Dichter geschaffenen Charakters aufzugehen vermag, so wird seine Phantasie blos das eigene Wesen in eine Hanswurstjacke stecken; er entlehnt vom Titius die Gesten, von Gajus die Redeweise, von Sempronius den Ausdruck. Die logische Consequenz dieser Prämissen ist die einfach Forderung, jede sklavische Anlehnung in der Imitation sowohl als in der Tradition streng zu meiden; eine rückhaltlose Annahme des Ueberlieferten würde der Phantasie jede freie Bewegung rauben, das Theater zu einer Stätte plumper Nachäfferei entweihen und selbst für die Entwickelung der Kunst, welche zwar bestimmter Normen bedarf, aber keine festen Schranken duldet, gefahrbringend sein.

Diejenigen Werke, welche ein Spiegelbild der modernen Gesellschaft geben, können prächtige ländliche Scenen oder

Familiengemälde aus hohen und niedern Gesellschaftskreisen enthalten; die Helden und die Personen darin können die natürliche Umgangssprache reden, wie wir sie täglich in der Familie hören. Es sind Werke, die wir lieben, und die gefallen können, weil die Bühne auch derartiger Stücke bedarf. Die Dichter solcher Werke haben — um ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen — genau photographirt, was sie mit eigenen Augen gesehen, mit eigenen Ohren gehört haben. Das Werk hat, ihrer Intention entsprechend, guten Erfolg und gewinnt die Gunst des Publikums; von Goldoni bis Nota, von Nota bis Gherardi del Testa zieht sich diese Kette, und neue Glieder können sich daran reihen. Aber Eines darf nicht übersehen werden: wenn diese Dichter ihrer Phantasie einen höhern Flug zumutheten, wenn sie sich von ländlichen Scenen und Familienbildern zu heroischen Thaten, zum Schlachtfeld, zur Königsburg aufschwingen wollten, wenn sie die Geschichte durchstöberten und von der Photographie zum Schlachtgemälde übergehen wollten, würden Viele von ihnen vor unserm geistigen Auge plötzlich ganz klein und unscheinbar werden; denn hier würde es sich nicht mehr darum handeln, blos zu copiren, sondern Landschaften, Charaktere und Thaten zu schaffen, von denen sie nie zuvor etwas gesehen und gehört, deren Kenntniß ihnen vielmehr nur durch Bücher vermittelt war. Woher dieser plötzliche Abfall? Weil sie sich ohnmächtig gefühlt, wahre Landschaften, wahre Leidenschaften, wahre Charaktere, wahre Handlungen zu erfinden. Die Handlungen, die zur Darstellung kommen, mögen ins Bereich der Komödie, der Tragödie oder des Schauspiels fallen, der Stoff mag der Geschichte, der Mythologie, dem Gebiete der

novellistischen Litteratur oder eigener Erfindung entnommen sein: meiner Ansicht nach müssen sie der Inspiration blos als Nahrung dienen, um, vom Auge des Genius betrachtet und scharfer Beobachtung und tiefem Nachdenken unterstellt, gerade dadurch von der Kunst gehegt, gepflegt und zur vollen Entfaltung gebracht zu werden. — Die Sprache soll wahr sein, die Leidenschaft menschlich, und Alles soll mit der gesellschaftlichen Stellung, welche die Personen bekleiden, und mit der Epoche, in der sie leben, in Einklang stehen. Sie sollen Könige, Magistratspersonen, Edelleute, Volk oder Pöbel sein. Wir werden sehen, daß alle Gestalten, die von Shakespare erdacht und geschaffen worden, gleich den Personen, die Dante uns vorführt, immer in Harmonie mit ihrem Charakter und ihren Leidenschaften sprechen und handeln. Der Grund davon ist leicht ersichtlich. Dante sowohl als Shakespeare haben in den Gestalten ihrer Werke nicht ihre eigene Natur verkörpert, sondern sich selbst in die Natur der von ihnen geschaffenen Gestalten hineingelebt. — So stehen Dichter und Darsteller, der Eine als Schöpfer, der Andere als Interpret und lebensvoller Gestalter, unter demselben Gesetz, durch welches ihrem Nachdenkeu eine bestimmte Richtung gegeben wird. Beide müssen eine jede Seite und Phase des menschlichen Seins erfassen und in der Pathologie der allgemein menschlichen Leidenschaften eine solche Fülle eingehendster Kenntnisse gewonnen und sich zu einer solchen Höhe der Kunst emporgerungen haben, daß auf dem Parnaß der dramatischen Litteratur der Dichter zwar den ersten Platz behauptet, neben ihm aber der Darsteller als ebenbürtiger Mitarbeiter anerkannt wird.

Julius Caesar.

Julius Carlat.

Von historischem Standpunkte aus betrachtet, umfaßt die Tragödie „Julius Cäsar“ zwei denkwürdige Epochen der römischen Geschichte, das Fest der Lupercalien (Februar 44 v. Chr., 709 a. u. c.) und die Schlacht bei Philippi (42 v. Chr.).

Im Herbste des vorhergehenden Jahres (45 v. Chr.) war Cäsar aus Spanien zurückgekehrt, nachdem er die Söhne des Pompejus geschlagen hatte. Er war zum Consul auf 10 Jahre und zum Diktator auf Lebenszeit erwählt worden.

C. Julius Cäsar, der Sohn des C. Julius Cäsar und der Aurelia, wurde am 12. des Monates Julius geboren, welcher nachher diesen seinen Namen zu Ehren Cäsar's erhielt. Im 17. Lebensjahre führte Cäsar Cinna's Tochter Cornelia als Gattin heim, von der er eine Tochter erhielt, Namens Julia, welche später den großen Feldherrn und Consul Pompejus heirathete. Um die maßlose Selbstsucht Cäsar's und seine feine Politik an einem Beispiel nachzuweisen, scheint es mir angemessen, an die That des P. Clodius zu erinnern, des verdorbenen jungen Patriziers, der sich in Frauenkleidern in die Mysterien der bona dea einschlich, welche in Cäsar's

Hause gefeiert wurden. Als Cäsar von dem Vorfall Kunde erhielt, ließ er sich von seinem Weibe Pompeja, die er nach dem Tode der Cornelia geheirathet hatte, scheiden. Clodius wurde vor Gericht gezogen und der Gottlosigkeit angeklagt; aber er konnte sich der Gerechtigkeit entziehen, weil Cäsar, der als Belastungszeuge vorgeladen war, die Erklärung abgab, daß er von der ganzen That des Clodius Nichts wisse. Auf die Frage aber, warum er denn sein Weib verstoßen, antwortete er: „Weil ich will, daß mein Weib über jeden Verdacht erhaben sei“.[1]) Später vermählte er sich wieder, und zwar mit Piso's Tochter Calpurnia. Als den Gemahl Calpurnia's treffen wir unsern Helden in Shakespeare's Tragödie.

Geistige Energie, rasche Entschlossenheit, persönlicher Muth, Feldherrntalent, staatsmännische Klugheit machen ihn zu einem der merkwürdigsten Menschen der Weltgeschichte. Seine Thaten und weitausgreifenden Unternehmungen legen Zeugniß ab von einer außergewöhnlichen Geisteskraft, die sich im Kriege wie im Frieden gleich großartig bewährt; und daß er gerade im Alter von 40 Jahren, wo die Kräfte sonst meist schon zu schwinden beginnen, seine höchste körperliche und geistige Leistungsfähigkeit entfaltet, muß Staunen und Bewunderung erregen.

---

[1]) Plutarch, vita Caes.: „. . . . sei es, daß er die Wahrheit sprach, oder daß er die Gunst des Volkes gewinnen wollte, dessen Wunsch es war, daß Clodius mit heiler Haut davonkomme. Dies beweist der unklare Urtheilsspruch der Richter. Denn hätten sie ihn verurtheilt' so hätten sie sich den Zorn der Menge zugezogen; hätten sie ihn aber freigesprochen, so hätten sie sich bei den Vornehmen mißliebig gemacht.“

In Shakespeare's Drama umfaßt die Handlung den langen Zeitraum von 2½ Jahren. Die Begebenheiten der drei ersten Akte fallen in den Februar und März des obengenannten Jahres 44. Die Berathung der Triumvirn dagegen, mit welcher der vierte Akt beginnt, fand gegen Ende Oktober 43 statt, und die Schlacht bei Philippi wurde ein ganzes Jahr später (42 v. Chr.) geschlagen.

Den Höhepunkt des ehrgeizigen Strebens und der diesem entsprechenden Schmeichelei bezeichnet die Handlung des Marcus Antonius am Feste der Lupercalien, da er Cäsar die Krone anbot, die dieser in kluger politischer Berechnung dreimal ausschlug. Das Volk erhob ein frenetisches Jubelgeschrei und stürmische Beifallsrufe, während Cäsar in Ohnmacht sank. Die Einzelheiten dieser Scene wurden von Shakespeare mit großer Feinheit dem Senator Casca in den Mund gelegt in Form einer Erzählung, die mit so scharfen Ausdrücken und charakteristischen Wendungen gespickt ist, wie sie zu dem cynichen und tölpelhaften Charakter des römischen Senators spassen, der nachher als der Erste mit seinem verrätherischen Dolch den herrschsüchtigen Diktator durchbohrt. Man achte darauf, wie Shakespeare auf den Lippen dieses Materialisten die poetische Form auflöst und ganz passend an Stelle des Verses die Prosa treten läßt, und zwar eine Prosa von vulgärem Styl, dem Charakter Casca's entsprechend, wie ihn Brutus mit den Worten zeichnet: „Was für ein plumper Bursch ist dies geworden!“ (I. Akt, 2. Scene.) Einen Monat darauf, am 15. März, fielen die Staatsmänner und Feldherren über Cäsar her und tödteten ihn. Die Begebenheiten der Verschwörung und des Mordes sind von

dem theaterkundigen Dichter mit der wunderbaren Gewalt seiner Kunst und der ihm eigenthümlichen, die Vergangenheit wiederspiegelnden Wahrheit wiedergegeben und plastisch vor Augen gestellt worden. Und wenn man dem genialen Dichter irgend einen Vorwurf machen wollte, so müßte man auf die Ueberstürzung der Handlung in denjenigen Begebenheiten hinweisen, welche der Verschwörung der Triumvirn folgen, der er nur eine einzige Scene, die erste des vierten Aktes, gewidmet hat.

Das Römerdrama schließt mit der Schlacht bei Philippi und dem Tode der beiden Führer der Verschworenen, Brutus und Cassius.

Wie bekannt, hat Shakespeare den Stoff den Biographien Plutarch's entnommen, welche nach der französischen Uebersetzung Amyot's von Sir Thomas North in die englische Sprache übertragen wurden und im Jahre 1579 in London erschienen sind. So kam es, daß das Werk in England populär wurde.

Nach Dowden[1]) waren die zwei Bücher, welchen Shakespeare vorzugsweise den Stoff für seine großen Werke entnahm, die Chronik von Holinshed, die der Dichter erst nach 1600 kennen lernte, und die Uebersetzung der Biographien Plutarch's, mit denen er ebenfalls erst nach 1600 bekannt wurde. Der letzteren Quelle verdanken wir Julius Cäsar, Coriolan, Antonius und Cleopatra und zum Theil auch Timon von Athen. Ich muß Dowden's Ansicht beipflichten, daß Shakespeare seinen Stoffen gegenüber, die er

[1]) Shakespeare, his mind and art.

aus Holinshed und Plutarch schöpfte, eine geradezu pietätvolle Rücksichtsnahme an den Tag legte, und daß es sich für ihn nicht um eine Entstellung und Umbildung, sondern um eine lebensvolle, bilderreiche Darstellung der historischen Fakta handelte. An Plutarch's Erzählung schließt er sich noch treuer an als an Holinshed, und gerade darum ist er in der Darstellung des römischen Lebens und Charakters viel glücklicher als sein Zeitgenosse Ben Johnson. Weil nämlich die Personen, die der Letztere einführt, die von Tacitus und Sueton gebrauchten Worte im Munde führen, erscheinen sie als bleiche Schemen und nicht als Menschen von Fleisch und Blut. Shakespeare dagegen bewährt eben darin sein Talent, daß er seine Personen in erster Linie als Menschen und dann erst als Römer kennzeichnet. Er fühlt, daß die poetische Wahrheit auf der Darstellung beseelter und lebensvoller Gestalten beruht.

Der deutsche Kritiker Franz Horn behauptet, Shakspeare's wahrer Heros sei König Johann, weil er dem ganzen Zug der vom Dichter geschaffenen Gestalten majestätisch voranschreitet und nicht ihren Reihen beigesellt werden kann. Knight dagegen gelangt zu dem Schluß: der wahre Heros Shakespeare's ist die klassische Trilogie, ist Rom.

Es wird wohl nicht nutzlos sein, die Daten, welche die Entstehung dieser Werke markiren, näher ins Auge zu fassen. Julius Cäsar, den Malone im Jahre 1607 geschrieben sein läßt, muß ins Jahr 1601, beinahe in dieselbe Zeit, da Hamlet abgefaßt wurde, zurückdatirt werden. Nach einer Unterbrechung von mehr als 7 Jahren entstand das zweite Römerdrama Antonius und Cleopatra.

In der Geschichte Roms besteht zwischen Cäsar und Antonius und Cleopatra ein enger Zusammenhang. Nichts desto weniger ließ Shakespeare erwiesener Maßen einen langen Zeitraum verstreichen, ehe er die zweite Römertragödie vollendete, weil er inzwischen als Schauspieler in London engagirt war.

Die Gesammtanlage des Julius Cäsar, die in ihrer lichtvollen Gliederung von Shakespeare's gewaltigem Geiste Zeugniß ablegt, unterscheidet sich wesentlich von der Grundidee des zweiten Römerdrama's Antonius und Cleopatra. Daher erklärt es sich, daß der Dichter nicht von dem einen dieser Stoffe unmittelbar zum andern überging; vielmehr trifft Dowden in seiner Studie: „Shakespeare, his mind and art entschieden das Richtige, wenn er meint, Shakespeare habe sich nach Vollendung des „Macbeth", in welchem er ums Jahr 1606 den jähen Fall einer vielversprechenden und in den Augen der Welt zu großer und edler That bestimmten Natur geschildert, zu einem analogen Stoffe hingezogen gefühlt, zu dem Fall des Marcus Antonius. Denn sowohl dem Charakter des Marcus Antonius als dem des Macbeth ist eine moralische Schuld, ein sündiger Trieb eigenthümlich, der durch den Verlauf der Begebenheiten aufgedeckt wird und den Untergang des Helden herbeiführt.

In beiden Tragödien ist der pathologische Vorgang ein ähnlicher, im Macbeth durch die Begier nach Herrschaft, im Marcus Antonius durch die Begier nach Wollust hervorrufen. Die Schuld des Marcus Antonius ist maßloses Haschen nach Genuß auf Kosten der menschlichen Tugend und der männlichen Energie, ein Ueberfluß an zärtlichen Gefühlen und eine stolze egoistische

Sucht zu gefallen. In Beiden wirkt eine verderbliche Gewalt in Gestalt eines Weibes oder vielmehr einer Schlange, die sich in ihrem Herzen eingenistet hat. Doch reden wir nicht mehr von Antonius. Wir hielten es für nicht unangebracht, ihn etwas näher ins Auge zu fassen; denn gerade weil wir in ihm den eigentlichen Rivalen des Brutus erblicken, mußten wir auf den scharfen Gegensatz hinweisen, der zwischen des Antonius Charakter und der Herzensreinheit und Mannestugend des Brutus besteht.

Sollen wir in der That die immerhin mögliche Ansicht zurückweisen, daß Shakespeare das Lateinische und auch ein bischen Griechisch verstanden habe? „William Shakespeare wurde in die Schule von Stratford geschickt, um dort das zu lernen, worin Vater und Mutter ihn nicht unterrichten konnten . . . . Er hat in der That nicht nur seine Muttersprache, sondern auch das Lateinische und etwas Griechisch gelernt. Er hatte die Grammatik des Sir Lily auswendig gelernt und war mit den Elementen der lateinischen Sprache vertraut. Dies geht aus dem häufigen Gebrauch gewisser Wörter hervor, z. B. the continents of river für containing banks, quantities für value und vieler anderer, die ich der Kürze wegen nicht erwähnen will, die aber sicherlich in solchem Sinn nicht von einem Schriftsteller gebraucht werden können, der des Lateinischen ganz unkundig ist".[1]) Für mich besteht kein Zweifel darüber, daß der Dichter unmittelbar aus der Quelle oder doch aus einer lateinischen Uebersetzung geschöpft hat. Denn wenn er auch nicht immer ge-

---

[1]) Litterarische Essays von Dowden, Shakespeare's Leben, Cap. 2.

treu und strickt allen Episoden der Geschichte folgt, so entstellt er doch den Zusammenhang der geschichtlichen Vorgänge nirgends und giebt das Colorit der Zeit meisterhaft wieder.

Shakespeare verlegt z. B. die Scene der Ermordung Cäsar's auf das Capitol, während nach Plutarch Cäsar im Senatsgebäude zu Füßen einer Statue des Pompejus fiel. Ganz ähnlich schließt sich der Dichter in der Charakteristik der Personen zwar wesentlich an die von Plutarch überlieferten Typen an, erlaubt sich jedoch im Einzelnen gewisse Abweichungen und Veränderungen. So ist z. B. Cassius in Shakespeare's Tragödie als freiheitsbegeisterter Patriot gezeichnet, während ihn Plutarch als einen cholerischen, grausamen, herrschsüchtigen und gewinnsüchtigen Menschen schildert. Darf man darin eine Entstellung der Geschichte und eine Fälschung der Charaktere erblicken? Das werden wir in der Folge sehen.

In Julius Cäsar entwirft Shakespeare's Dichtergeist eine Studie über den Fall eines Menschen, der, zum Untergange vorausbestimmt, dennoch bis an sein Ende, auch in seinem plötzlichen Fall, die Integrität seines Charakters wahrt, welche, von ihm als das höchste Gut betrachtet, den Tribut unserer Liebe und Bewunderung fordert und erhält.

Die Bewunderung Shakespeare's für die großen Männer der That ist vielleicht gerade darum so groß, weil er selbst niemals ein Mann der That, sondern stets ein Mann des rastlos schaffenden Gedankens gewesen. Er war ein heftiger Gegner der Idealisten, vielleicht, weil er fühlte, daß er möglicherweise sich in die Netze des Idealismus hätte verstricken können. Und Dowden definirt dies sehr gut mit den Worten:

„When Shakespeare feels himself shooting up too

rapidly, he stops himself, as gardeners do a plant, that he may throw out shoots below, and increase in strength and massiveness".

Shakespeare wollte Charaktere, wie einen Cassius, Brutus, Casca und die weniger bedeutsamen des Trebonius, Ligarius, Decius Brutus, Metellus Cimber, Cinna, gerade vermöge ihrer gegensätzlichen Elemente zu einer einheitlichen Composition zusammenschmieden und so durch die Contraste die dramatische Wirkung erhöhen, ohne jemals von den Linien der Natur und Wahrheit abzuweichen. Cassius ist die lebendige Verkörperung des blitzschnell zur Entschließung überspringenden Gedankens mit all seinen Irrthümern und Gefahren, mit all seinen unberechenbaren Folgen, und einer damit eng verbundenen unerschütterlichen Willenskraft, jene zu bekämpfen, zu besiegen und aus dem Wege zu räumen, und müßte er selbst im Nothfall das Leben dafür in die Schanze schlagen. Er ist der leibhaftige Jakobiner. Im Charakter des Brutus finden wir eine Mischung der Kraft mit der Lauterkeit des Gefühls und der Reinheit des Ideals; die Freiheitsliebe ist vom Lichte der Wahrheit erhellt. Er ist der Girondist des alten Rom. Casca vertritt den Skepticismus und den Materialismus, die darauf ausgehen, unbedacht Alles, was hoch steht oder über ihr eigenes Maß emporragt, niederzureißen und zu zerstören. Bei allen Andern finden wir das Verlangen nach Freiheit gemischt mit den Gefühlen des Hasses, der Rache und des Neides. Brutus ist ein Idealist, lebt mitten unter Büchern und nährt seinen Geist mit Philosophie; er studirt die Thaten, das Leben und die Handlungen der Menschen; er behält für sich das

Gute zurück und verwirft das Schlechte, indem er Alles durch das Sieb seines eigenen Gewissens läutert, welches er durch jedes seiner Werke, durch jeden seiner Gedanken befriedigen will. Prinzipien und moralische Ideen üben auf ihn einen weit größern Einfluß aus, als die corrumpirte Realität, und er arbeitet unermüdlich an seiner eigenen Vervollkommnung. Eifersüchtig wachend über der Reinheit seines Charakters, duldet er auch nicht den leisesten Schatten und den kleinsten Fleck darauf. Er gehört zu jener kleinen Schaar von Menschen, die ihr eigenes Leben der peinlichsten Prüfung und Beobachtung unterziehen. Hätte Brutus länger gelebt, so hätte er, wie Mazzini, eine Apologie seines Lebens schreiben können. Mit ruhiger Ueberlegenheit führt er den Beweis, daß jede Handlung seines Lebens aus ehrenhaften Beweggründen hervorgegangen.

Es ist wahr, Plutarch führt uns einen Cassius vor, der, wie wir oben bemerkt, in viel höherem Maße cholerisch, grausam, herrschsüchtig und gewinnsüchtig als freiheitsliebend ist. Aber wenn auch Shakespeare die ersteren Eigenschaften mildert, so glauben wir doch nicht, daß er dadurch den historischen Charakter entstellt; denn so sehr er auch den Patriotismus und die Freiheitsliebe des Cassius betont, so sind deßhalb jene andern Charaktermerkmale nicht vergessen, sondern treu wiedergegeben worden. In der zweiten Scene des ersten Aktes, wo Cassius dem Brutus seinen Plan zur Verschwörung enthüllt und bestrebt ist, das auf- und abwogende Spiel der Gedanken und Gefühle im Herzen des Brutus zu beobachten, verbirgt er seinen Haß und Neid gegen Cäsar keineswegs; vielmehr treten

diese geheimen Regungen in der Erzählung von seiner Unterredung mit Cäsar, als sie sich Beide in die Tiber gestürzt und er Letztern im Schwimmen überholt, deutlich zu Tage.

„Doch eh' wir das gewählte Ziel erreicht,
Rief Cäsar: Hilf mir Cassius! ich sinke.
Ich, wie Aeneas, unser großer Ahn,
Aus Trojas Flammen einst auf seinen Schultern
Den alten Vater trug, so aus den Wellen
Zog ich den müden Cäsar. Und der Mann
Ist nun zum Gott erhöht, und Cassius ist
Ein arm Geschöpf und muß den Rücken beugen,
Nickt Cäsar nur nachlässig gegen ihn."

Zeigt sich darin nicht deutlich der Haß und die Scheelsucht gegen eine, wie er meint, unverdiente Machtstellung? Ist die Habgier des Cassius nicht deutlich gekennzeichnet, wenn er als Feldherr der Republikaner mit Aemtern und Protektionen Schacher treibt, so daß der unbestechliche Brutus ihm das Schmähwort in's Gesicht wirft:

You are much condemned to have an itching palm.[1])

Cassius, im Gegensatz zu Brutus, kümmert sich um die Vervollkommnung seines moralischen Menschen sehr wenig. Er macht kein Hehl aus seiner neidischen Gesinnung; er haßt Cäsar, weil er Cäsar ist, wie er jeden Andern hassen würde, der Cäsar wäre und Herr der Welt. Dennoch hütet sich Shakespeare wohl, ihn gemein und verächtlich erscheinen zu lassen. Cassius prüft seine eigenen Gedanken und Entschlüsse nicht, und sein Gewissen fügt sich viel eher sklavisch den Plänen seines Verstandes, als daß seine Gedanken auf die Stimme seines Innern horchten. Aber er liebt Brutus aufrichtig;

---

[1]) „Daß ihr selbst verschrie'n seid, weil ihr hohle Hände macht."

abgesehen von den verwandtschaftlichen Banden, die ihn mit Letzterem verknüpfen, ist er auch sein wärmster Freund und ein leidenschaftlicher Verehrer und Bewunderer seiner Tugenden. Brutus liebt ihn; und die Liebe eines Brutus ist eine genügende Bürgschaft für den edlen Charakter eines Menschen. Und die Lobrede, welche Brutus dem Cassius weiht, als er ihn todt und von seinem eigenen Schwerte durchbohrt findet, ist das Siegel, welches jene Bürgschaft beglaubigt.

„The last of all the Romans, fare the well!
It is impossible that ever Rome
Should breed thy fellow."[1])

Und die hohe Verehrung, welche Cassius für Brutus empfindet, die Bewunderung, welche er für dessen glänzende Tugenden und dessen Manneswerth hegt, beweisen uns, daß in Cassius' Charakter wirklich edle Gesinnung vorhanden ist, nur nicht in genügendem Maße, um ihn zur Prüfung seiner eigenen Thaten anzuregen. Cassius wäre im Stande, für Brutus zu sterben; aber Brutus nachzuahmen, wäre ihm unmöglich. Titinius bekränzt die Stirne des Verschwörers und setzt hinzu:

„Komm schleunig, Brutus,
Und sieh, wie ich den Gajus Cassius ehrte!
Verzeiht, ihr Götter! — Dies ist Römerbrauch!
Komm, Cassius' Schwert! triff den Titinius auch!"

Cassius faßt die Vorgänge dieser Welt mit klarem und raschem Blick auf; er verabscheut die Theorie, während Brutus sie hochhält; er ist ein scharfer Beobachter, der mit seinem

---

[1]) „Du letzter aller Römer, lebe wohl!
Unmöglich ist's, daß Rom je Deines Gleichen
Erzeugen sollte."
(V. Akt, 3. Scene.)

Luchsauge die menschlichen Verhältnisse genau bis auf den Grund durchschaut, sie augenblicklich ohne vorangegangene Prüfung und längeres Verhör beurtheilt und verdammt und, nachsichtig gegen sich selbst, für seine eigene Person stets Entschuldigungsgründe bei der Hand hat, während er Andern gegenüber keine gelten läßt. Brutus lebt blos in der Welt der Idee, Cassius steht auf dem Boden der nackten Wirklichkeit. Der Gedanke der Verschwörung verdankte seinen Ursprung und sein Wachsthum dem Verstande des Cassius. Damit jene aber verwirklicht werden kann, bedarf sie, wie er wohl fühlt, einer moralischen Stütze, eines hohen Nimbus, welcher ihre Kraft steigert und ihren glücklichen Erfolg sichert. Dies Alles findet Cassius in der großen Seele des Brutus. Der entscheidende Moment ist das Fest der Lupercalien. Antonius nimmt am Wettlaufe theil. Zu Cäsar drängt sich unterwegs ein Wahrsager durch die Menge und ruft ihm zu:

„Cäsar! Nimm vor des Märzen Idus Dich in Acht!"

Cäsar läßt ihn vor sich kommen, sieht ihm scharf ins Gesicht, entläßt ihn mit gebieterischer Geberde und mit dem verächtlichen Wort: „Es ist ein Träumer" und geht weiter. Shakespeare deutet also an, daß Cäsar vorgiebt, in den Mienen der Menschen lesen zu können.

„Der Cassius dort hat einen hohlen Blick;
Er denkt zu viel: D i e Leute sind gefährlich."
(I. Akt 2. Scene.)

Cäsar läßt sich nicht soweit herab, wie ein gewöhnlicher Sterblicher die Thatsachen zu prüfen; er fragt den Wahrsager nicht aus; er urtheilt und schätzt nach der ihm eigenen stolzen Intuition. Dennoch steigt er einmal von der Höhe seines königlichen Selbstbewußtseins herab, indem er eine

physische Schwäche heuchelt; aber dies geschieht in äußerst hochmüthiger und anmaßender Weise, wie wenn er zu Antonius sagt: „Komm an meine rechte Seite! denn mein linkes Ohr ist taub". Sollte Cäsar hier wirklich Taubheit vorschützen? Gewiß nicht. Es scheint mir, daß er blos sagen will: Wenn Du von mir gehört und erhört werden willst, so komm an mein rechtes Ohr! Cassius redet mit feiner Berechnung Brutus gegenüber davon, als handle es sich um einen wirklichen Naturfehler, um zu beweisen, daß dieser Gott nichts anderes sei als ein gewöhnlicher erbärmlicher Sterblicher.

Cäsar tritt in der Tragödie nur in drei Scenen auf; in der ersten Scene des dritten Aktes stirbt er bereits. Es scheint, daß der Dichter Bedenken trug, Cäsar's Schwächen seinen guten Seiten gegenüber in ein helleres Licht zu setzen. Dowden sagt in seinem Cursus der dramatischen Litteratur: „Er wird ohnmächtig, als ihm die Krone angeboten wird; und als er wieder zu sich gekommen, spielt er einige heroische Phrasen als Trumpf aus. Er leidet an physischer Schwäche, er ist taub, und sein Körper hat die frühere Kraft verloren; er wird von unbestimmten Ahnungen und kleinlichen Anfällen abergläubischer Furcht beeinflußt. Seine Redeweise ist etwas hochtrabend und anmaßend; er nimmt Schmeicheleien und Lobreden an, als wären es Worte vernünftiger Ueberzeugung. Er ist unentschlossen und schwankend, während er eine unbeugsame Festigkeit heuchelt. Es scheint, als sei ihm der scharfe Blick und die Berechnung des Kommenden, die ihm früher in so hohem Maße zu eigen waren, abhanden gekommen, und als suche er sich mit den Menschen und

den Thatsachen auseinanderzusetzen. — Warum dies? (fragt Dowden). Und warum führt das Werk nichtsdestoweniger den Titel Julius Cäsar? Warum will uns Shakespeare den ersten Menschen der römischen Welt in solchem Lichte zeigen?" Einige Stellen in anderen Werken Shakespeare's beweisen, daß der Dichter den großen Cäsar nicht verkennen wollte.

„Mit breiter Stirn der große Welterobrer,
Den selbst der Tod nicht überwinden konnte."

(Hamlet, I. Akt.)

Auf solche Fragen giebt Gervinus in seinem Commentar (1862), II. Band, S. 309, folgende Antwort:

„Der Dichter, wenn er das Unternehmen der Republikaner zu seinem Hauptthema machen wollte, durfte nicht wohl zu sehr für Cäsar interessiren: es war ihm geboten, ihn im Hintergruude zu halten und die Seiten in ihm vorzukehren, die zunächst die Verschwörung motiviren. Nach Plutarch selbst, dessen Biographie von Cäsar bekanntlich sehr unvollkommen ist, veränderte sich Cäsar's Charakter kurz vor seinem Tode sehr zu seinem Nachtheil, und nach diesem Wink hat ihn Shakespeare behandelt."

Hudson giebt eine ganz ähnliche Erklärung: „Ich habe oft darüber nachgedacht, welch' scharfen künstlerischen Blick Shakespeare darin bekundet, daß er Cäsar nicht so darstellt, wie er wirklich war, sondern wie er den Augen der Verschwörer erschien, so daß wir ihn mit denselben Augen betrachten müssen, wie es jene gethan." Dies sind sehr geistreiche Bemerkungen; doch vermögen sie weder Dowden noch mich zu überzeugen. Weder Gervinus noch Hudson haben, wenn wir uns nicht täuschen, erkannt, wo die Hauptschwierigkeit liegt.

Julius Cäsar ist in der That die Hauptperson der Tragödie. Was liegt uns daran, daß seine physische Kraft im Abnehmen begriffen ist, daß sein Geist an Stärke und

Energie Einbuße erlitten und für Vorhersagungen, Liebedienerei und Schmeichelei empfänglich geworden? Kann er sich nicht am Ende von dieser eigenthümlichen Schwäche wieder frei machen? und steht er nicht allen Zufällen des Geschickes gegenüber unerschütterlich da? Haben wir nicht schon oben bemerkt, daß Shakespeare in erster Linie Menschen und nicht Römer zeichnen will? Der größte Feldherr, der ruhmgekrönteste Staatsmann, ein Redner und Denker, der in einer Zeit, da die größten Politiker, Redner und Philosophen der Welt lebten, von Keinem übertroffen wurde, ein Schriftsteller, der ein vortreffliches Werk über Strategie schrieb und eine Streitschrift gegen Cato verfaßte, ein Mann, der in seinem Haß eben so groß war wie in seiner Liebe, der im Stande war, wegen eines Zuges nach den Nilquellen sein Reich und seine Freunde zu verlassen, — ist es denkbar, daß Shakespeare uns einen solchen Mann seiner Größe entkleidet vorführen sollte? Mir scheint das Gegentheil der Fall zu sein. Die ganze Tragödie ist von dem Geiste Cäsar's durchdrungen; und wenn Letzterer sich scheinbar nicht auf der Bühne zeigt, so offenbart er sich doch in der ganzen Gedankenwelt des Dramas; er ist der Hebel, der das Ganze hebt und bewegt.

„Ich ließe wohl mich rühren, glich' ich euch;
Mich rührten Bitten, bät' ich um zu rühren.
Doch ich bin standhaft wie des Nordens Stern,
Deß' unverrückte, ewig stäte Art
Nicht ihres Gleichen hat am Firmament.
Der Himmel prangt mit Funken ohne Zahl,
Und Feuer sind sie all' und jeder leuchtet,
Doch Einer nur behauptet seinen Stand.
So in der Welt auch: sie ist voll von Menschen,
Und Menschen sind empfindlich, Fleisch und Blut.
Doch in der Menge weiß ich Einen nur,

Der unbesiegbar seinen Platz bewahrt,
Vom Andrang unbewegt; daß ich der bin,
Auch hierin laßt es mich ein wenig zeigen“ ꝛc.
(III. Akt, 1. Scene.)

In diesen Worten ist meiner Ansicht nach der Charakter des römischen Diktators Cäsar, der Stolz, der aus der klaren Ueberzeugung seiner Ueberlegenheit über alle andere Sterblichen entspringt, scharf skizzirt und treffend gezeichnet. Wenn der Leser oder Zuschauer unter dem Eindruck der Tragödie das Ganze in einem Gemälde zur Darstellung bringen wollte, so müßte sein Bild im Wesentlichen mit demjenigen übereinstimmen, das uns Shakespeare gezeichnet: Cäsar in der Mitte als Hauptfigur, Marcus Antonius zu seiner Rechten, zu seiner Linken Brutus, Cassius und Casca; zugleich müßte dafür Sorge getragen werden, daß keine Figur die andere deckt und alle sich scharf von einander abheben. Was hätten wir davon, wenn Cäsar wie ein aufgeblasener Schauspieler vor uns hinträte, um alle seine Mängel, Vorzüge, Thaten und Gedanken zur Schau zu stellen? Cäsar ist ein Mensch, ein Gemisch aus Gutem und Schlechtem. Nach unserm Dafürhalten ist die körperliche Gegenwart Cäsar's nur von sekundärer Bedeutung und kann von dem Augenblick an, wo sie wegbleiben muß, durch Cäsar's Erben Octavius ersetzt werden. Auf ihn ist der Geist Cäsar's, die treibende Macht der Tragödie, übergegangen. Gegen diesen Geist kämpft Brutus an, der in der praktischen Politik beständig irrt; er kommt nur dazu, den Leib Cäsar's zu tödten; aber dessen Geist drängt sich unwiderstehlich in das Gewissen des Brutus ein und liegt mit ihm vor und nach der Ermordung Cäsars in beständigem Streit, und wie

sehr auch Brutus ihn zu vertreiben bemüht ist, um so fester nistet sich der Eindringling in seinem Denken und Fühlen ein. Sogar der sterbende Cassius wird von Cäsar's Geist gezwungen, seinen letzten Gedanken auf ihn zu richten.

„Cäsar, du bist gerächt,
Und mit demselben Schwert, das dich getödtet."

Gerächt! Cassius gesteht also vor seinem Tode, daß er Cäsar Unrecht gethan. In dem feierlichen Augenblicke, da der Held, Verschwörer, Freiheitsschwärmer, Feldherr aus dem Leben scheidet, spricht der Geist Cäsar's zu seinem Gewissen. Keiner der Verschwörer und Freiheitsschwärmer konnte ihn tödten; er lebt, und lebt stolzer und mächtiger selbst noch in ihrer Todesstunde. Gewisse historische Gestalten, gewisse hervorragende Persönlichkeiten werden vor den Augen des Lesers und Zuschauers kleiner und unscheinbarer, wenn der Dichter uns ihre Person zu sehr in den Vordergrund stellt und aufdrängt. Wie Cäsar in der Geschichte erscheint, so schauen wir ihn auch in Shakespeare's Tragödie in seiner ganzen Größe, doch nicht ohne natürliche menschliche Schwächen. Er, der nur ein schwacher und hinfälliger Körper schien, offenbart sich als reiner Geist, stark und schrecklich, und tritt unbeweglich vor seine Gegner hin. So sagt Dowden: Der Gegensatz zwischen der Hinfälligkeit der körperlichen Erscheinung Cäsar's in der ersten Hälfte der Tragödie und der Macht seiner geistigen Gegenwart in der andern Hälfte ist von Shakespeare auf's Wirkungsvollste betont worden. Brutus irrte darin, daß er nachzuforschen versäumte, wo Cäsar's eigentliche Stärke liege, um dann sein Unternehmen mit der

nöthigen Wucht ins Werk setzen zu können. Marcus Antonius sagt im Anblick der Leiche seines Herrn:

„Jetzt prophezei' ich über Deinen Wunden,
Die ihre Purpurlippen öffnen; stumm
Von meiner Zunge Stimm' und Wort erflehend:
Ein Fluch wird fallen auf der Menschen Glieder,
Und innre Wuth und wilder Bürgerzwist
Wird ängst'gen alle Theil' Italiens . . . . .
Und Cäsar's Geist, nach Rache jagend, wird,
Zur Seit' ihm Ate, heiß der Höll' entstiegen,
In diesen Grenzen mit des Herrschers Ton
Mord rufen . . ."

Der Schatten Cäsar's, der von Plutarch gewisser Maßen als das „böse Gewissen" des Brutus bezeichnet wird, erscheint Letzterem am Vorabend der Schlacht bei Philippi und dient, wie Dowden, dem ich mich gern anschließe, sehr richtig bemerkt, als sichtbares Symbol der gewaltigen Macht die der Diktator noch nach seinem Tode bethätigte.

Brutus bricht, seinen gefallenen Waffenbruder anstarrend, in den Wehruf aus:

„O Julius Cäsar! Du bist mächtig noch.
Dein Geist geht um: er ist's, der unsre Schwerter
In unser eignes Eingeweide kehrt."

Dowden macht dazu die feine Bemerkung: Schließlich sinkt die Kraft der aristokratischen Republikaner durch den Anprall gebrochen zusammen, den sie selbst durch ihr heißes Verlangen, Alles mit einem einzigen mächtigen Schlage niederzuwerfen, hervorgerufen.

Der sterbende Brutus ruft:

„Besänft'ge, Cäsar, Dich!
Nicht halb so gern bracht' ich Dich um als mich."

Brutus stirbt, und Octavius lebt, um zu ernten, was sein

großer Vorgänger gesät, und darum führt die Tragödie mit Fug und Recht den Namen „Julius Cäsar.“

Ein Hinweis darauf mag nicht unangebracht sein, daß in jenem Augenblick, da des Cassius Rath, nicht nur Cäsar, sondern auch den Antonius zu tödten, von Brutus verworfen wird, in Letzterem ein doppeltes Gefühl erwacht, nämlich der Abscheu vor weiterem Blutvergießen und eine gewisse Nichtachtung für Antonius. Brutus hatte gesehen, wie Antonius beim Feste der Lupercalien, das zu Ehren des Pan gefeiert wurde, am Wettlaufe theilnahm und dort sich in der Eigenschaft eines Priesters zeigte.

Der stoische Brutus hält ein solches Benehmen für eine Beleidigung der männlichen Würde; er mißachtet den Antonius, weil dieser an eitlen Vergnügungen und nächtlichen Gelagen Gefallen findet; umgekehrt weiß Brutus den würdigen Ernst, wie er seinem eigenen Charakter eigen, auch an Andern zu schätzen. Dem Antonius schenkt er nicht die geringste Beachtung, weder seinem Charakter noch seiner Intelligenz. Er läßt ihn zur Seite liegen, kümmert sich nicht um ihn und fürchtet ihn nicht. Was Wunder, daß Brutus, der sich als aufrichtigen Diener und opferwilligen Kämpfer der Freiheit fühlt, den Antonius nach sich selbst vor dem versammelten Volke sprechen und die Leichenrede auf Cäsar halten läßt? Brutus hat dem Volk in seiner freimüthigen, aufrichtigen, des guten Rechts bewußten und aus innerstem Herzen quellenden Rede über den Tod Cäsar's und dessen Nothwendigkeit, über die Wiederherstellung der so heiß und so lange ersehnten Freiheit eine Rechenschaft abgelegt, die um so mehr Glauben finden mußte, als sie durch seine Rechtlichkeit im

privaten und öffentlichen Leben gestützt wurde; konnte er da auf den Gedanken gerathen, daß das Volk dieser seiner Auseinandersetzung die Phrasen eines moralisch haltlosen, üppigen und corrumpirten Menschen gegenüberstellen könnte? Brutus mußte als hochgesinnter, edelmüthiger und freidenkender Charakter dem Cassius an rascher Entschlossenheit nachstehen; aber was die Lauterkeit seiner Absichten und die Art ihrer Verwirklichung betraf, war er letzterem überlegen. Drei gewaltige Mächte stritten sich im Herzen und Kopfe des Brutus und beeinflußten alle seine Leidenschaften, Gedanken und Entschlüsse, und alle drei wollte er durch das Sieb seines Gewissens läutern: die Liebe und Ergebenheit zu seinem römischen Vaterlande; die Liebe und Ergebenheit zur Freiheit und die Anhänglichkeit an Cäsar, die Achtung vor seinen Geistesgaben, die Dankbarkeit für die Liebe, die Cäsar für ihn hegte, verbunden mit einem warmen Gefühl für die ganze Menschheit und deren einzelne Glieder.

Für einen Menschen von so hoher Moralität, welcher sich für fremdes Wohl mehr als für sein eigenes besorgt zeigt, ist der Mord eines seiner Mitmenschen keine Sache, zu der man sich so ohne Weiteres augenblicklich entschließen kann. In diese schmerzliche Nothwendigkeit mit allen sie begleitenden Umständen sah er sich von dem Augenblick an versetzt, als die Wohlfahrt des Staates bedroht schien, die Freiheit Gefahr lief, mit Füßen getreten zu werden, und Cäsar's Krönung zum Alleinherrscher bestimmt zu erwarten war.[1])

---

[1]) Im Plutarch findet sich keine Stelle, welche direkt beweist, daß Brutus um die Entehrung seiner Mutter durch Cäsar gewußt. Wohl aber lesen wir dort Folgendes: „Im Senat warf Cato, als er

Den direkten Gegensatz zu Brutus bildet der Charakter des Marcus Antonius. Auf den ersten Blick könnte man Cassius dafür halten; allein mir und ebenso Dowden und vielen andern Commentatoren, deren Aufzählung hier keinen Zweck hätte, scheint diese Annahme in Rücksicht auf die Klarheit der Thatsachen unhaltbar. Hätte Cassius seinen Willen ungehindert zur Ausführung und sein Talent zur vollen Entfaltung bringen können, so hätte der politische Lauf der Dinge eine wesentlich andere Richtung genommen, und der Griffel der Geschichte hätte ganz andere Thaten zu verzeichnen gehabt. Marcus Antonius wäre gleich Cäsar getödtet worden; und sein Verstand, seine Verschlagenheit, seine schlaue Politik hätten sich in Cassius concentrirt. Aber als es sich um den Tod des Antonius handelte, gab nicht das nur gegen sich selbst duldsame und nachsichtige Gewissen des Cassius, sondern jenes strenge und unbeugsame des Brutus den Ausschlag. Dem Antonius fehlt bei aller Genialität die Stärke des moralischen Gefühls. Aeußerst gefallsüchtig, allen guten und schlechten Antrieben willenlos folgend, betrachtet er das Leben gewissermaßen als eine Komödie, in der ihm eine Rolle zugetheilt worden, die er nun mit Grazie und mit größtmöglichstem Geräusch zu spielen trachtet. Er kann sich wohl zum Diener einer Person, aber nicht zum Diener einer Idee machen; dabei ist ihm die Unterordnung innerliches Bedürf-

die Entehrung seiner Schwester Servilia öffentlich verlesen hatte, dem Cäsar das Blatt vor die Füße und rief: „Da nimm, Du Saufbold ... Und so wurde die Liebe der Servilia zu Cäsar Allen bekannt.“ (Plut. vit. Brut.) Shakespeare hat sehr gut daran gethan, diesen heiklen Punkt nicht zu berühren, der dem Interesse, das Brutus Charakter erwecken soll, gewaltig geschadet hätte.

niß; er ist der Sklave Cäsar's, wie er später der Sklave Cleopatra's sein wird. Und so begeistert er sich für große Persönlichkeiten, wie er Schwäche und Unfähigkeit verachtet. Dem Antonius mangelt es gänzlich an jener Beharrlichkeit, welche sich auf Selbstachtung gründen muß, und dem Ehrgeiz, sich selbst zu begünstigen und zu fördern. Wenn ihm aber auch die Achtung vor der Eigenart seines Charakters fehlt, so ist er doch mit einem feinen Anpassungsvermögen, einer scharfen Beobachtungsgabe und starkem Gefühl begabt. Er kann an Andern die verstecktesten guten Eigenschaften bewundern, die er in sich selbst nicht zu erkennen vermag. Ist es nicht gerade Antonius, der bei Philippi über der Leiche des Brutus eine Lobrede hält? Auch geht ihm ein gewisser auf Einbildungskraft gegründeter ästhetischer Sinn keineswegs ab; darum legt er zwar keinen strengen moralischen Maßstab an die Menschen, hat dafür aber ein lebhaftes Gefühl für Grazie und Glanz und offenbart ein warmes Interesse für die Schauspieler in dem bewegten Drama des Lebens, für ihr übermüthiges Gebahren, ihre Unfähigkeit, ja selbst ihre komische Verrücktheit. Er fühlt, daß das Stück durch den Ausfall einer so edlen Gestalt, wie Brutus, bedeutend verliere. Aber Brutus, welcher ganz von Idealen beherrscht wird und für Erscheinungen der Wirklichkeit, die mit seiner Theorie im Widerspruch stehen, kein Verständniß hat, ist ganz unfähig, die in Antonius verborgene Kraft im Guten wie im Bösen zu entdecken. Die großangelegte Natur des Antonius weist Nichts auf, was des Brutus Geist interessiren und anziehen könnte; denn dessen Lebensauffassung ist keine imaginative, ästhetische und dramatische, sondern eine rein

moralische. Antonius giebt sich ja den Vergnügungen hin; er ist also in Brutus' Augen ein Schlemmer, ein fader Mensch, ein geistloser Tropf, der das wahre Princip des menschlichen Verhaltens, das der Selbstbeherrschung, nicht kennt.

Früher oder später wird Antonius in die Grube stürzen, die seine unersättliche Begierde ihm selbst gegraben. Aber ehe seine moralischen Fehler sein Glück vernichten, wird sich noch Manches ereignen. Vor Actium kommt Philippi.

Der Festzug schreitet vorüber; Cäsar und Antonius sind den Blicken entschwunden; Cassius und Brutus bleiben allein zurück.

Cassius.
„Wollt ihr den Hergang bei dem Wettlauf seh'n?

Brutus.
Ich nicht.

Cassius.
Ich bitt' euch, thut's.

Brutus.
Ich hab' am Spiel nicht Lust, mir fehlt ein Theil
Vom muntern Geiste des Antonius:
Doch muß ich euch in eurem Wunsch nicht hindern.
Ich laß' euch, Cassius."

Die Gewohnheit des Brutus, sein Wesen immer unter strenger Zucht zu halten, offenbart sich in seinem gesetzten Ernst im Umgang mit Menschen und in seinem beständigen Streben, seinen Charakter vor sich selbst zu rechtfertigen. Cassius bemüht sich, das Gewissen des Brutus zu betäuben und ihn ganz für die Sache der Verschwörung zu gewinnen, und zu diesem Zwecke hält er dem Brutus einen Spiegel vor, der ihm alle seine Tugenden und seine geistigen Fähigkeiten

im hellsten Lichte zeigen soll, damit er sie lebendig vor sich sehe und seine tiefe Einsicht und seine reine Seele dem Wohle Roms weihe. Während Cassius auf diese Weise Brutus zu gewinnen und zum Haupte der Verschwörung zu machen sucht und dabei, ganz im Gegensatz zu der Nachsicht, die er seinen eigenen Leidenschaften gegenüber zu üben pflegt, Abscheu und Verachtung gegen die eitlen Vergnügungen dieser Welt heuchelt, versichert er sich so der Person seines Freundes und Vertrauten und benutzt ihn als Werkzeug für seine eigenen Zwecke; dabei ist er freilich von der moralischen Ueberlegenheit des Brutus vollkommen überzeugt. Die wahre Schwäche des Brutus entspringt seiner edlen Naturanlage. Er hat kein Verständniß für die niedrigen Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens; ihm fehlt die Wage, mit der er die Kleinlichkeiten kleinlicher Seelen wägen könnte. Schön und dem Charakter des Brutus ganz entsprechend ist der Monolog, den er in der Nacht, die dem großen Ereigniß vorangeht, im Garten hält. Verstohlen schleicht er sich vom ehelichen Lager weg und sucht in der Einsamkeit die Kraft, seine Selbstbeherrschung wiederzufinden.

„Er wünscht gekrönt zu sein!" Das ist das Räthsel, nach dessen Lösung er unermüdlich forscht, ehe er den verhängnißvollen Knoten schürzt, der eine jede Lösung unmöglich macht. „Wie seinen Sinn das ändern möchte, fragt sich." Brutus setzt in Cäsar's Charakter einen guten Kern voraus; er fürchtet aber, daß dieser unter dem Einfluß der absoluten Gewalt, die sich mit Willkür und Schrankenlosigkeit paart, verdorben werden könnte. Diese Erwägung giebt seinen Gedanken jene Richtung, welche ihn mit Nothwendig-

keit zu der Ueberzeugung führt, daß die Tödtung des Diktators unvermeidlich sei.

Aber seine edle ideale Gesinnung ruft den Wunsch wach, nur den Geist Cäsar's, nicht dessen Leib zu tödten.

„Wir Alle stehen gegen Cäsar's Geist,
Und in dem Geist des Menschen ist kein Blut." —

Mit den Worten:

„Der Größe Mißbrauch ist, wenn von der Macht
Sie das Gewissen trennt: und, um von Cäsarn
Die Wahrheit zu gesteh'n, ich sah noch nie,
Daß ihn die Leidenschaften mehr beherrscht,
Als die Vernunft."

hat sich das Mißtrauen bereits in Brutus Herzen Bahn gebrochen, und wenig fehlt noch bis zur völligen Gewißheit. Wenn auch Cäsar's Tod noch nicht beschlossen ist, so hält er ihn doch für unvermeidlich und kommt zum Schluß:

„Drum achtet ihn gleich einem Schlangenei,
Das, ausgebrütet, giftig würde werden,
Wie sein Geschlecht, und würgt ihn der Schale!"

Wäre ihm noch ein letzter Zweifel, eine letzte Ungewißheit geblieben, so wäre das Blatt, das Cassius durch das Fenster ihm ins Haus werfen ließ, genügend, um ihn zum Entschluß zu treiben.

„Brutus, Du schläfst. Erwach' und sieh Dich selbst!
Soll Rom? — Sprich, schlage, stelle her!
Brutus, Du schläfst. Erwache! . . . . .
'Soll Rom?' — So muß ich es ergänzen:
Soll Rom vor Einem Manne beben? Wie?
Mein Ahnherr trieb einst von den Straßen Roms
Tarquin hinweg, als er ein König hieß.
'Sprich, schlage, stelle her!' Werd' ich zu sprechen,
Zu schlagen angemahnt?"

Nun hat das Zaudern ein Ende; der Entschluß steht klar und deutlich vor seiner Seele. Der Gedanke, der aus seinem Innern sich losgerungen, ist, von allen Zweifeln und Bedenklichkeiten gereinigt, in sein denkendes Bewußtsein zurückgekehrt.

„O Rom, ich schwöre,
Wenn nur die Herstellung erfolgt, empfängst du
Dein ganz Begehren von der Hand des Brutus!“

Seinem innersten Wesen, das nur der Wohlfahrt des Vaterlandes und dem Dienste der Freiheit gewidmet ist, treu bleibend, fühlt Brutus in sich wohl den Trieb, das eigene materielle Wohl für jene zu opfern, nicht aber das hohe moralische Gut der eigenen Ehre, weil er in ihr das hehre Symbol der von ihm so heiß ersehnten freiheitlichen Erhebung erblickt.

„. . . wird man uns Reiniger, nicht Mörder nennen.“

Er bebt vor dem Gedanken zurück, daß die Tödtung des Diktators nicht als die nothwendige Bestrafung eines maßlosen Ehrgeizes, sondern als eine Blutthat und ein Akt niederer Rache könnte betrachtet werden, und ruft deshalb:

„Laßt Opferer uns sein, nicht Schlächter, Cajus! . . .
Laßt kühnlich uns ihn tödten! doch nicht zornig!
Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter,
Nicht ihn zerhauen wie ein Aas für Hunde! . . . .
Dadurch wird
Nothwendig unser Werk und nicht gehässig.“

Rein, groß und edel ist der Entschluß; so soll auch die That rein, groß und edel sein. Und rein, groß und edel soll nach dem Willen des Brutus die Gesinnung Aller sein, die an der Verschwörung theilnehmen. Er gefällt sich in

dem Gedanken, daß er es wirklich mit solchen Männern zu thun habe, und duldet daher nicht, daß ein bindender Eid von ihren Lippen gefordert werde.

Cassius.

„Und lasset uns beschwören den Entschluß!“

Brutus.

„Nein keinen Eid ......
Laßt, Priester, Memmen, Schriftgelehrte schwören,
Verdorrte Greis' und solche Jammerseelen,
Die für das Unrecht danken; schwören laßt
Bei bösen Händeln Volk, dem man nicht traut.
Entehrt nicht so den Gleichmuth unsrer Handlung
Und unsern unbezwinglich festen Sinn,
Zu denken, unsre Sache, unsre That
Brauch' einen Eid“ ....

Hier haben wir den Tribunen mit seiner ganzen freimüthigen Gesinnung, mit seiner ganzen Vertrauensseligkeit und Großherzigkeit, aber wir suchen vergeblich nach einer Handlung oder einem Wort, das den politischen Kopf verriethe. So soll es sein! Prüfen wir! Und wenn wir geprüft, so schreite man zur That! Ist das Leben der Preis, so zahle man mit dem Leben! Die Loosung ist die Freiheit ohne Nebenzweck, ohne Schranken, ohne Vorbehalt, die Freiheit, die Tochter des Rechts und die Mutter der Pflicht! So versteht sie Brutus für sich selbst, so achtet er sie an Andern. Erkennst du jetzt, lieber Leser, daß dieser Charakter den schärfsten Contrast zu demjenigen des Marcus Antonius bildet, und daß diese zwei Helden ganz entgegengesetzte Typen darstellen? Wenn ich die moralische Entwickelung des Brutuscharakters, der trotz seiner idealen Anlage das ächte Menschliche nirgends verleugnet, einer genauen Analyse unterziehe,

so scheint es mir in der Wandlung, die sich in dem Denken und Fühlen des Brutus vollzieht, nicht an Berührungspunkten mit dem dänischen Prinzen zu fehlen, so daß ich jenen den römischen Hamlet nennen möchte; und durch das Studium der einschlägigen Seiten aus Dowden's Shakespeare, his mind and art (1881), wurde mir das charakteristische Merkmal, das Letzterer bei Beiden, dem Hamlet und dem Brutus, in gleicher Weise nachzuweisen sucht, noch deutlicher ins Bewußtsein gerufen; er nennt es squalified for action, was sich durch „unfähig zum Handeln" frei wiedergeben läßt. Bis zu einem bestimmten Punkt, d. h. bis zum Monolog im Garten, kann man Dowdens Ansicht, wenn auch nicht gerade theilen, so doch sehr beachtenswerth und gerechtfertigt finden. Aber in der Scene, da Brutus mit seinen Freunden, den Verschworenen, sich unterredet, tritt meiner Ansicht nach der Idealist in den Hintergrund und macht dem Verschwörer, dem Manne der That, Platz.[1]) Auch dem scharfsinnigen Commentator stößt ein Zweifel auf, der sich in der Frage äußert: Hätte Brutus je der Erste sein können zuzustoßen? Es war Casca, wie uns Plutarch versichert. Brutus schloß sich nur allen Andern an, weil die Wunde, die Casca dem Cäsar beigebracht, nicht tödtlich war.

Das 'squalified for action' ist vielleicht von Dowden dem Brutus deßhalb zugeschrieben worden, weil Brutus bei

[1]) Dem Brutus war ein äußerst zurückhaltender Ernst eigen, welcher sich nur mühsam dazu verstand, Jemandem auf seine Bitte hin einen Gefallen zu thun; aber wenn er sich einmal nach langem und reiflichem Nachdenken dazu entschlossen hatte, etwas zu thun, so setzte er seine ganze Kraft darein. (Plut. vit. Brut.)

seiner Willensstärke und seinen Freiheitsbestrebungen eine andere Fähigkeit, die zur Verwirklichung und Aufrechterhaltung der letzteren unbedingt nothwendig ist, durchaus vermissen läßt, nämlich den politischen Sinn. Mir aber scheint es doch, daß der seelische Proceß bei Beiden ein grundverschiedener ist. Bei Hamlet ist es der Verstand, der das Gewissen regiert; ihm muß jede Handlung stocken, jede Frage ungelöst bleiben. Bei Brutus dagegen ist es das Gewissen, das den Verstand regiert; für ihn sind einzelne Handlungen ausführbar, andere nicht.

Portia tritt auf. Das seltsame Benehmen, das verstörte Wesen des Brutus haben in ihr die zärtlichsten Besorgnisse ehelicher Liebe wach gerufen. Nirgends hat Shakespeare in seinen Werken die Seelenharmonie zwischen Mann und Weib so edel geschildert, wie in den Scenen zwischen Portia und Brutus, wo er sich genau an Plutarch's Leben des Brutus angeschlossen. Brutus konnte seine Neigung nur einem Weibe schenken, das ihm die gleiche Neigung entgegenbrachte. Portia, die Tochter Cato's und Gemahlin des Brutus, ist gleich ihrem Mann eine Anhängerin der stoischen Philosophie. Um ihre Standhaftigkeit und Unerschrockenheit zu beweisen, hat sie sich eine Wunde an der linken Hüfte beigebracht.[1]) Ihre Willenskraft giebt ihrer Körperstärke nichts nach, und der Gedanke springt bei ihr rasch in die That über. Bei alledem bleibt sie ein Weib, dem es keineswegs an Gefühl mangelt; letzteres wird alsbald erwachen,

---

[1]) Mit einem jener kleinen Messer, mit welchen die Barbiere die Nägel zu schneiden pflegten. (Plut. vit. Brut.)

wenn sie ihren Gemahl in Gefahr sieht. Werden wir nach dieser Betrachtung der beiden Charaktere uns die beiden Ehegatten jemals in wollüstiger Umarmung verschlungen denken können, wie Eines von des Andern Lippen lüsterne Küsse trinkt? Nein, wir sehen nur die zarte Berührung ihrer Seelen, die beide, an Reinheit und Gefühlstiefe einander ebenbürtig, sich in Eins verschmelzen.

„Und bin ich euer Selbst
Nur gleichsam, mit gewissen Einschränkungen?
Beim Mahl um euch zu sein, eu'r Bett zu theilen . . .
Ist es nur das, so ist ja Portia
Des Brutus Buhle nur und nicht sein Weib".[1])

Und Brutus erwidert:

„Ihr seid mein ächtes ehrenwerthes Weib,
So theuer mir als wie die Purpurtropfen,
Die um mein trauernd Herz sich drängen."

Aber die Gattin, welche sich in Wahrheit als die Hälfte ihres theuern Gefährten fühlt, welche mit ihm Zweifel, Sorgen, Kummer und Ungemach theilen will, besteht auf ihrem Begehren, die Wahrheit zu erfahren, und duldet nicht, daß sie ihres Geschlechtes wegen geringer geachtet werde als der Mann. Sie fühlt sich Brutus ebenbürtig durch die Liebe und Achtung, die er ihr entgegenbringt.

„Denkt ihr, ich sei so schwach wie mein Geschlecht?
Aus solchem Stamm erzeugt und so vermählt?
(So husbanded and so fathered)
Sagt mir, was ihr beschloßt: ich will's bewahren."

Der edle Sinn der Portia verleiht der Liebe des Brutus einen wahrhaft religiösen Zug.

---

[1]) „Ich, die Tochter Cato's, kam nicht als Concubine in dein Haus, um nur Tisch und Bett zu theilen, sondern vielmehr um Freude und Kummer mit Dir gemeinsam zu tragen." (Plut. vit. Brut.)

„Ihr Götter, macht mich werth des edlen Weibes!“

Aus Edelmuth hatte Brutus beschlossen, seiner hochherzigen Gefährtin Seele nicht mit dem drückenden Geheimniß der Verschwörung zu belasten; aber sie wirft sich ihm zu Füßen und fleht ihn an; sie äußert dieselbe Verehrung für ihn, die er für sie empfindet; er hebt sie auf und verspricht ihr Alles zu sagen. Ich glaube, daß kein Gattenpaar diese Scene schauen kann, ohne von der reinen Luft warmer und hochherziger Gefühle im Innersten erquickt, geläutert und erhoben zu werden.

In der vierten Scene begegnet uns Portia noch einmal. Brutus hat Cäsar auf das Capitol begleitet. Portia steht unter der Thüre ihres Hauses, gespannt auf jeden Windhauch, auf das Rascheln eines jeden Blattes lauschend. Portia hatte wenige Stunden zuvor gesagt:

„Denkt ihr, ich sei so schwach wie mein Geschlecht?“

Jetzt aber äußert sich ihr ganzes Empfindungsleben und verräth das ächt Weibliche ihres Wesens.

„O Festigkeit, steh' unverrückt mir bei,
Stell' einen Fels mir zwischen Herz und Zunge!
Ich habe Mannessinn, doch Weibeskraft.“

Nichtsdestoweniger gesellt sich bei den Worten des Wahrsagers zu ihrer Aengstlichkeit noch die Furcht, daß das Complott könne entdeckt sein. Einen Augenblick geht sie mit sich selber zu Rathe und sucht ihr geängstigtes Herz zu beruhigen. Aber sobald der Wahrsager verschwunden, fällt sie wieder ihrer früheren Rathlosigkeit anheim.

„Ich muß ins Haus. Ach, welch ein schwaches Ding
Das Herz des Weibes ist!“

Solche Frauen, wie Portia, müssen die Aufrechterhaltung

ihrer ernsten Würde sehr theuer bezahlen. Da helfen keine Thränen und Klagen. Portia kennt beide nicht. Sie ist nicht im Stande, der tyrannischen Nothwendigkeit einen so kleinlichen Tribut zu zollen. Und glänzt an ihrer Wimper einmal eine Thräne, so hat sie blos der Todeskampf ausgepreßt. Ein moderner Dichter sagt: „Die stärksten Herzen brechen am schnellsten.“ Shakespeare hat es mit feinem Takte vermieden, Portia im weitern Verlaufe des Stückes auftreten zu lassen. Das Interesse hätte sich nothwendiger Weise in so hohem Maße ihrer Person zugewandt, daß wir der eigentlichen Handlung der Tragödie nicht die erforderliche Aufmerksamkeit hätten widmen können. Portia und Brutus füllen durch die ernste Bedeutsamkeit ihrer Charaktere gewissermaßen ein Drama im Kleinen aus; Shakespeare hat mit peinlicher Sorgfalt der Portia eine zwar eng begrenzte, aber völlig genügende Rolle zugetheilt; denn hätte er es anders gemacht, so hätte sich — ich wiederhole es — der Schwerpunkt des Interesses gerade auf diese Episode verschoben.[1]) Nichts Pathetischeres finden wir bei Shakespeare als die Schilderung des Brutus im Unglück, des Konfliktes

[1]) Plutarch, vit. Bruti verzeichnet einen äußerst dramatischen Moment aus Portia's Leben, den Shakespeare nicht benutzt. Als sie am Hafen von Elea von Brutus Abschied nahm, verhehlte sie ihren Schmerz; aber beim Anblick eines Bildwerkes, das ihr in die Augen fiel, verrieth sie ihn. Das Bild stellte eine Scene aus der griechischen Sage dar, nämlich Andromache, die ihren aus den Mauern Trojas n den Kampf ziehenden Mann begleitet, und Hektor, der ihr anbefiehlt, ihren Sohn nicht aus den Augen zu lassen. Portia, durch den Anblick des Bildes an ihr eigenes, gleichartiges Geschick erinnert, brach in Thränen aus: und selbst nachdem sie wiederholt herausgegangen, um das Bild zu betrachten, hörte sie nicht auf zu klagen.

zwischen seiner philosophischen Weltanschauung und dem rührenden Schmerz über den Tod der Portia, des Verlustes des Cassius in der Schlacht und der Sorgfalt für seinen Lucius in der Gartenscene, da er ihn eingeschlafen findet.

„He, Lucius! — Fest im Schlaf? Es schadet nichts.
Genieß den honigschweren Thau des Schlummers.
Du siehst Gestalten nicht noch Phantasien,
Womit geschäft'ge Sorg' ein Hirn erfüllt;
Drum schläfst Du so gesund.“

Obgleich uns Shakespeare nicht Gelegenheit giebt, eine Rede des Cassius vor dem versammelten Volke mit anzuhören und ihr beizuwohnen, so können wir sie uns gleichwohl lebhaft vorstellen, und zwar als stolz, triumphirend und wirkungsvoll. Wir können überzeugt sein, seine Rede hätte keinerlei Anklänge an die des Hauptes der Verschworenen aufgewiesen und gewiß nicht das Hauptgewicht darauf gelegt, jeden Appell an die Leidenschaften auszuschließen. Seine Rede hätte einerseits zu der des Antonius, in anderer Hinsicht aber auch zu der des Brutus einen scharfen Gegensatz gebildet. Und dennoch — wenn wir den geschichtlichen Angaben des Plutarch in seinen Biographien berühmter Männer folgen, so werden wir in der Ansicht bestärkt, daß dem Charakter des Brutus der des Antonius antithetisch gegenübersteht. Brutus beginnt mit einer Rechtfertigung seiner Handlungsweise, mit einer Selbstvertheidigung.

„Glaubt mir um meiner Ehre willen, hegt Achtung vor meiner Ehre, damit ihr glauben mögt Richtet mich nach eurer Weisheit, und weckt eure Sinne, um desto besser urtheilen zu können.“

Sein Auftreten ist freimüthig und gewinnend, so daß er von seiner eigenen Vertheidigung zu einem offenen Appell an den

Patriotismus und die Freiheitsliebe seiner Mitbürger übergeht.

„Ist jemand in dieser Versammlung, irgend ein herzlicher Freund Cäsärs, dem sage ich: des Brutus Liebe zum Cäsar war nicht geringer als seine. Wenn dieser Freund dann fragt, warum Brutus gegen Cäsar aufstand, ist dies meine Antwort: nicht, weil ich Cäsar weniger liebte, sondern, weil ich Rom mehr liebte. Wolltet ihr lieber, Cäsar lebte und ihr stürbet alle als Sklaven, als daß Cäsar todt ist, damit ihr alle lebet wie freie Männer? . . . . Wer ist hier so niedrig, daß er ein Knecht sein möchte?"

Man beachte wohl, daß diese Volksrede von Shakespeare nicht in Versen, sondern in Prosa wiedergegeben wird. Sicher geschah dies aus dem Bestreben, hier die natürlichen Grenzen der Einfachheit und Wahrheit genau innezuhalten. In der That entströmt dem Brutus das Wort klar, bündig, offen, ohne Umschweife, wie der Verstand es diktirt und das Gewissen es gebietet. Er erwartet nicht stolz den Lohn der That für sich selbst, sondern harrt unerschrocken und ruhig auf das Urtheil des Volkes.

„Ist es jemand, er rede, denn ihn habe ich beleidigt. Wer ist hier so roh, daß er nicht wünschte, ein Römer zu sein? Ist es jemand, er rede, denn ich habe ihn beleidigt. Ich halte inne, um Antwort zu hören."

Aber weil Brutus selbst in der Kunst der Intrigue ganz unerfahren ist, so muthet er ihre Kenntniß auch Andern nicht zu und thut daher den schweren Fehltritt, dem Antonius das Wort zu gestatten, damit er an der Bahre Cäsars die Leichenrede halte. Dies, ist ein politischer Fehlgriff, und ein solcher Fehlgriff — wir wiederholen es — stimmt vollkommen zu seinem idealen und stoischen Charakter. Dem Antonius wird das freie Wort gestattet, vor Allem um der Liebe und Achtung willen, die Brutus der Freiheit zollt, ferner aber

auch, weil Brutus der Ansicht ist, daß des Antonius Rede nimmermehr die gleiche Kraft der Wahrheit und Ueberzeugung haben könne wie seine eigene. Aber in Folge seiner Hochherzigkeit und Unparteilichkeit täuschte sich Brutus. Er folgte nur seinem eigenen aufrichtigen Sinn, setzte ruhig die Gründe auseinander, welche ihn zur Ermordung Cäsar's bestimmt, und glaubte dann, daß ein Appell an die Leidenschaften des römischen Pöbels wirkungslos verhallen würde. Aber er merkte nicht, daß seine Ansprache gar nicht dazu geeignet war, irgend eine Begeisterung für die Freiheit oder für seine ideale Gerechtigkeit zu erwecken. Cäsar ist todt, darum verlangt das Volk noch einem neuen Cäsar; sein Herr gestorben; darum hat es einen neuen Herrn nöthig, und diesen Herrn findet es plötzlich in Brutus selbst.

Erster Bürger.
„Begleitet mit Triumph ihn in sein Haus.
Zweiter Bürger.
Stellt ihm ein Bildniß auf bei seinen Ahnen.
Dritter Bürger.
Er werde Cäsar."

Wo finden wir da beim Volke Freiheitsgefühl und Freiheitsliebe? Wo des Brutus Ideal, die Gerechtigkeit? Sobald eine Autorität gefallen, will es sie durch eine andere ersetzt wissen. Cäsar ist todt; aber Cäsar's Geist lebt in der Seele des römischen Volkes wieder auf. Zur Stunde erblickt das Volk diesen Geist in Brutus; aber es wird dem Marcus Antonius nicht schwer fallen, diesen Wahn des Augenblickes zu zerstreuen und dem ächten Geiste Cäsar's sein Recht wieder zu verschaffen. Antonius hat, Dank seiner feinen Politik, sein erstes Ziel erreicht; trunken vor Freude

über die Erlaubniß, an die schon aufgeregte Menge ungehindert das Wort richten zu können, schickt er sich zu dem Wagniß an, Cäsar's Sache zu vertheidigen. Er fürchtet, aber er verzweifelt nicht am Erfolg. Der politische Idealist und Girondist hat der langen Reihe seiner fehlerhaften Berechnungen damit die Krone aufgesetzt, daß er dem Marcus Antonius freies Wort gestattete. Und das Wort wird seine Wirkung thun. Antonius war Cäsar's treuster Freund; er bewunderte nicht nur dessen militärische Tüchtigkeit, sein Wissen und seine Beredsamkeit, sondern er schätzte an ihm auch seine Charaktervorzüge. Fühlte er doch in sich den Drang, alle ehrgeizigen und herrschsüchtigen Ideen Cäsar's zu theilen. Er hielt das monarchische Regiment für die allein mögliche und für die der Wohlfahrt seines Vaterlandes und der ganzen römischen Welt heilsamste Regierungsform. Neben dem Soldaten erblicken wir in Marcus Antonius auch den politischen Kopf. Aufgeweckten Verstandes, fühlt er in sich die Kraft, die Wildheit seines Zornes und seines Schmerzes zu mäßigen, aber nicht die Unersättlichkeit seiner Genußsucht. Daher wird er sich selber mehr schaden als der Sache, die er für Andere zu leiten und an's Ziel zu führen unternommen. Er wird es verstehen, die Spitze eben derselben Schwerter, welche Cäsar durchbohrt haben, gegen die Brust der mörderischen Verschwörer zu kehren; er wird alle Schleichwege benutzen, die einem feinen und geriebenen Politiker zugänglich sind, benutzen, um sich in des unwissenden Pöbels Herz Eingang zu verschaffen, ihn zu besiegen und zu beherrschen; und in seiner Hand wird gerade der Paroxismus eines Volkes zur Waffe, welches, durch ein großes, uner-

wartetes Ereigniß geblendet und berauscht, sich den brutalen Freuden des Sieges hingiebt. Er wird den gewaltigen Vorsprung, den seine Rivalen in der Meinung des Volkes schon gewonnen, abzuschätzen vermögen. Darum vermeidet er es, sie offen anzugreifen und seinen Stoß gegen ihre Brust zu richten, die eben jetzt von tausend und abertausend Bürgern mit Schwert und Speer gedeckt wird; sondern umsichtig und klug schleicht er sich sacht vom Rücken an sie heran und, indem er ihnen schmeichelt und sie mit dem Namen „ehrenwerthe Männer“ anredet, gelingt es ihm, sie ohne Schwertstreich verrätherisch zu schlagen, wie sie den größten Mann der Welt getödtet. Schwert und Schild werden der Hand, die sie trägt, entfallen, und das Feuer, das ihre Hand gelegt, wird die Häuser der Freiheitsschwärmer, die zu Mördern geworden, erfassen und einäschern. Und was verhilft dem Antonius zu diesem Erfolg? Nichts anderes als die Gewandtheit der Rede und die Kunst des Wortes. Er muß rühren, ohne zu verletzen; er muß das Gefühl der Pietät und des vaterländischen Ruhmes wecken, indem er an dem Mantel, den Cäsar am Tage des denkwürdigen Sieges über die Nervier trug,[1]) die Wunden, die jener erhalten, ihnen vor Augen stellt; er muß allmählich im Volk durch den Hinweis auf Cäsar's blutige Wunden Gefühle edelmüthiger Gesinnung wach rufen, andrerseits durch den Hinweis auf Cäsar's Testament, dessen Verlesung ihm anfänglich seine „Bescheidenheit“ verbietet, den Interessenpunkt berühren. Shakespeare war wirklich glücklich in der Reproduktion dieses Charakters,

---

[1]) Plut. vit. Cäs.

der in seiner ganzen Anlage Plutarch's Biographien entnommen und von dem Genie des britischen Dichters in „Julius Cäsar“ und in „Antonius und Cleopatra“ mit lebendigen Zügen uns vor Augen gestellt ist. Er bildet ein treffliches Gegenstück zu Brutus: Beide sind Römer, ganz und gar Römer; sie geben uns ein treues Bild der cäsarischen Zeit und dienen uns als Spiegel, in dem wir uns und unsere Zeit bespiegeln und beurtheilen können.

Dowden erinnert uns daran, daß die zweite Scene des vierten Aktes, diejenige zwischen Brutus und Cassius, gleich nachdem sie geschrieben war, an Shakespeare's Geburtstag aufgeführt wurde. Auch Leonhard Diggs erwähnt die große Popularität dieser Scene, die von Beaumont und Fletcher und später von Dryden in „Alles für Liebe“ nachgeahmt wurde. „Ich kenne keinen Abschnitt aus Shakespeare“, schreibt Coleridge, „der mir so lebhaft die Ueberzeugung von Shakespeare's übermenschlichem Genie aufdrängt, wie diese Scene zwischen Brutus und Cassius. Brutus hat, seinem Ideal getreu, den Lucius Pella, der sich durch Geschenke hatte bestechen lassen, verurtheilt, obgleich Cassius sich in einem Brief für ihn verwandt hatte. Daher finden wir“, fährt Coleridge fort, „in der Logik der Thatsachen eine grausame und erhabene Ironie. Brutus steht in seiner unbestechlichen Ehrenhaftigkeit hoch über Cassius. Mit idealen Träumen aber und mit heroischer Verachtung für Gold und Goldeswerth füllt man keine Kriegskassen und bezahlt man keine Legionen, und die Poesie des edlen Gefühls hält nicht Stich vor dem Jammer darüber, daß Cassius die Sendung gewisser Geldsummen verweigert hat. Muß Brutus“

fährt Coleridge fort, „bei aller Verehrung für ideale Gerechtigkeit im einzelnen concreten Fall des praktischen Lebens nicht geradezu ungerecht sein? Denn das Eine bildet den natürlichen nothwendigen Gegensatz zum Andern; das Eine gehört in's Reich der Praxis, das Andere in's Reich des Idealen."

Diese Bemerkung ist geistreich, aber unbegründet, weil sie sich auf den Charakter und die Moralität des Brutus nicht anwenden läßt. Ich muß dies betonen trotz aller Hochachtung für den gelehrten Schriftsteller Coleridge, den ich für einen der besten Shakespeareerklärer halte. Brutus beklagt sich dem Cassius gegenüber, weil er ihm die so oft geforderten Gelder, um die Legionen zu bezahlen, nicht geschickt habe, und Cassius entschuldigt sich mit dem Bemerken, daß die Kassen leer gewesen. Aber man kann ja mittelst gesetzlicher Contributionen, wie sie durch Edikte auferlegt werden, die Kassen füllen und die Legionen bezahlen; dagegen statt dessen für Bestechungen zugänglich sein, eine hohle Hand machen und mit Aemtern und Würden Schacher treiben, ist Verbrechen, ist unmoralisch.

Die Scene zwischen Brutus und Cassius endet zwar mit einem Friedenskuß und dem Versprechen eines ewigen Freundschaftsbundes, hält aber gerade durch die Gegensätzlichkeit der beiden Charaktere, des Idealisten und des Realisten, des Jacobiners und des Girondisten die Spannung aufrecht. Das Uebergewicht behält Brutus. Mit Wohlgefallen sehen wir, wie Cassius es anerkennt, achtet und sich ihm unterordnet; und wir können dem praktischen Politiker unsere Theilnahme nicht versagen, als er den Kelch des Frieden

an die Lippen führt und die rasch aufbrausende Art seines eigenen Wesens erkennt, welche er mit der Muttermilch eingesogen, die ihn aber ebenso schnell wieder Alles vergessen läßt.

„Ich dachte nicht, daß ihr so zürnen könntet.“

In der That ist dies das einzige Mal, daß Cassius den Brutus im Zorne sieht.

Brutus.

„Denkt an den März! Denkt an des Märzen Idus!
Hat um das Recht der große Julius nicht
Geblutet? Welcher Bube legt' an ihn
Die Hand wohl, schwang den Stahl, und nicht um's Recht?
Wie? soll nun einer derer, die den ersten
Von allen Männern dieser Welt erschlugen,
Blos weil er Räuber schützte, sollen wir
Mit schnöden Gaben unsere Hand besudeln?“

Damit vertheidigt er seine Sache und deckt die Motive auf, die ihn dazu geführt, sich mit dem Blute des größten Mannes seiner Zeit zu beflecken, den er geachtet und hoch verehrt. Die edle Natur verleugnet sich nie in Brutus. Sein Gewissen leitet einen jeden seiner Gedanken und eine jede seiner Handlungen, und gerade in seinem Gewissen regt sich Cäsar's Geist; jener Geist, den er tödten wollte und nicht konnte, lebt in dem Strategen zu Sardes, er wird in dem Sieger und dem Besiegten zu Philippi leben, wie er in dem Prätor und Verschwörer zu Rom gelebt hat. Man kann wohl annehmen, daß in Brutus Herzen tiefer Schmerz wühlen mußte, um ihn für einen Moment in heftigen Zorn zu versetzen; vielleicht war es jene unerwartete Nachricht von dem Tode seiner angebeteten Gattin. Aber auch diese heftige Erregung bleibt dennoch im Einklang mit seinem unbefleckten Charakter.

Brutus.

„O Cassius, ich bin krank an manchem Gram.

Cassius.

Ihr wendet die Philosophie nicht an,
Die ihr bekennt, gebt ihr zufäll'gen Uebeln Raum.

Brutus.

Kein Mensch trägt Leiden besser. — Portia starb."

Cassius.

Ha! Portia!

Brutus.

Sie ist todt.

Cassius.

Lag das im Sinn euch, wie entkam ich lebend?
O bittrer unerträglicher Verlust!
An welcher Krankheit?

Brutus.

Die Trennung nicht erduldend;
Und Gram, daß mit Octavius Marc Anton
So mächtig worden — denn mit ihrem Tod
Kam der Bericht — das brachte sie von Sinnen,
Und wie sie sich allein sah, schlang sie Feuer.

Cassius.

Und starb so?

Brutus.

Starb so.

Cassius.

O ihr ew'gen Götter!

Brutus suchte im Geist seiner vielgeliebten Gattin eine Stütze zu finden, und damit, daß er im Geiste des von ihr gepflegten Stoicismus sein Leid trug, brachte er ihr den höchsten Tribut seiner gewissermaßen religiösen Verehrung dar.

Brutus.

„Sprecht nicht mehr von ihr. — Gebt eine Schale Weins!
Hierin begrab, ich allen Unglimpf, Cassius."

Eiserne Naturen sprechen so, ernst und bündig, weil

der Schmerz ihnen allein eigen ist, und sie ihn in ihrem Herzen verschließen. Wir müssen alle von tiefer Bewunderung durchdrungen werden, weil wir wissen, welch ein Weib Portia gewesen, und wie sie von Brutus verehrt und geliebt worden. Es geschieht nicht ohne bestimmte Absicht Shakespeare's, daß Brutus sich bei einer so heftigen Gemüthserregung so zurückhaltend ausspricht. Kein lautes Wehklagen, wie an der Bahre der todtgeglaubten Julia, kein Gestöhn, wie das des Laertes an Opheliens Grab, welches von Hamlet so scharf getadelt wird. Und fürwahr! wie soll man den wahren Schmerz von der Heuchelei unterscheiden? Brutus steht stumm da; er beherrscht sein Gemüth; das Herz liegt unter der Folter, der Schmerz wohnt in ihm, und es will, daß er in ihm allein seinen Wohnsitz habe.

Was noch vom Leben des Brutus überbleibt, muß unglücklicherweise der Sache, für die er erfolglos kämpft, nur Schaden bringen. Nachdem zwischen ihm und Cassius Friede geschlossen ist, giebt Cassius mit gutem Rechte seine Meinung dahin ab, daß die Heere nicht gegen Philippi vorrücken sollen. Brutus aber ist gerade gegentheiliger Ansicht. Cassius denkt ganz vernünftig; Brutus aber geräth durch sein kleinliches Grübeln auf Abwege. Cassius, der sich stets Brutus unterzuordnen pflegt, fügt sich dessen Willen um so eher, als er kurz zuvor den unliebsamen Streit mit ihm gehabt. Die Nacht senkt ihre feuchten düstern Schatten über sie herab; vollkommen ausgesöhnt und mit wahrhaft brüderlicher Herzlichkeit nehmen die beiden Feldherrn, Verwandten und Freunde von einander Abschied.

Der römische Heerführer ist, wie Dowden bemerkt,

am Vorabend der Schlacht keineswegs in solcher Unruhe, wie vor der Schlacht bei Azincourt Heinrich V., der durch das Lager schreitet und den Wachen Muth und Siegeszuversicht einredet. Er liegt in seinem Zelt, und sein Sklave Lucius spielt ihm auf der Laute vor.[1]) Brutus, stets frei von kleinlichen Anwandlungen der Selbstsucht, ist freundlich und zuvorkommend gegen Jedermann. Er hat die Sklaven wider ihren Willen zu Bett geschickt, und nun ruhen sie auf den Kissen. Sein Liebling Lucius versinkt ermattet in tiefen Schlaf. Brutus, der, wenn die Stimme der Pflicht ruft, seinen Dolch in Cäsars Brust stößt, hat nicht die Kraft, den Schlaf eines Kindes zu stören! Welch seltsame und ergreifende Gegensätze des Menschenherzens! Die Laute will den Händen des Lucius entfallen. Brutus nimmt sie ihm vorsichtig ab nnd fährt in der Lektüre seines Buches an jener Stelle wieder fort, wo er Abends zuvor stehen geblieben. Nichts in Shakespeare's Werken hat mir so zu denken gegeben und mich so ergriffen wie diese Scene.

Die Schlacht von Philippi ging durch des Brutus Tollkühnheit und Unbedachtsamkeit verloren, und dies war sein letzter Irrthum. Die Grundsätze seiner Philosophie, in Folge deren er dem jüngern Cato einen Vorwurf daraus machte, daß er sich selbst den Tod gegeben, werden nun von Brutus selbst verworfen. Der Philosoph, der Stoiker ist

---

[1]) Brutus liebt die Musik, aber von Cassius sagt Cäsar, daß er für die melodischen Accorde keinen Sinn habe; und im Kaufmann von Venedig, V. Akt, erste Scene, läßt Shakespeare den Lorenzo sprechen: „Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst, den nicht die Eintracht süßer Töne rührt, taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken.“

nun an jenem Punkt, an jenem what might fall so to prevent the time of life angelangt, das seinem Leben nach des Schicksals Schluß ein Ziel setzt, und er unterwirft sich ruhig dem Willen jener Gewalt, welche ihn hienieden beherrscht.

Brutus hat zu Großes gewollt. Eben dieser Tag soll das Werk vollenden, das die Iden des März begonnen. Brutus will sterben, aber durch die Hand eines Ehrenmannes.

„Ich bitt' dich, Strato, bleib bei deinem Herrn.
Du bist ein Mensch von redlichem Gemüth;
In deinem Leben war ein Funken Ehre.
Halt denn mein Schwert, und wende dich hinweg,
Indeß ich drein mich stürze. Willst du, Strato?“

Brutus wahrt bis zum letzten Augenblick seine eigene Ehre, und die bedeutsamen Schlußworte der Tragödie geben uns die mit so ängstlicher Spannung erwartete Gewißheit, daß seiner Leiche kein Schimpf angethan werde. An dieser Stelle gebe ich gern Dowden das Wort; denn er dringt in das Fühlen und Denken des Dichters ein, um Bewunderer und Verehrer darauf aufmerksam zu machen, wie Shakespeare aus Plutarch's Biographien seine dichterische Anregung empfing.

„Das Leben des Brutus, wie dasjenige ähnlicher Menschen, bewegte sich trotz seiner unheilvollen Begebnisse mehr im Guten als im Schlechten. Er kam mit keinem Menschen zusammen, ohne daß dieser in wahrer aufrichtiger Freundschaft sich an ihn schloß; selbst der stolze Cäsar liebte ihn. Und er hatte eine Portia zur Gefährtin in Lust und Leid. Als Idealist war er in der realen Welt zum Fall

prädestinirt; aber für ihn wäre eine Untreue gegen seinen Idealismus der wahrhafte und wirkliche Fall gewesen. Ein solcher Fall war ihm nicht beschieden".

Wir fügen diesem Urtheile Dowden's das unsrige hinzu: Es ist schön, zu sterben, und wär's auch durch eigene Hand, wenn selbst das letzte Wort, das die sterbenden Lippen murmeln, von Geschlecht zu Geschlecht übermittelt, den fernsten Zeiten zuzurufen scheint: „Das war ein Mann". Cäsar Octavius und Marcus Antonius sind Sieger bei Philippi; nichtsdestoweniger aber schmückt der reinste Siegerkranz die Stirn des geschlagenen Verschwörers. Aber der Geist Cäsar's, jener Geist, den Brutus tödten wollte und nicht konnte, lebt verdoppelt wieder auf, weil der sterbende Brutus ihn, verbunden mit seinem eigenen Geiste, der Geschichte übermittelt hat.

Romeo und Julie.

„Ich bin zufrieden, mich für unsterblich zu halten wie mein Gott."

Montesquieu.

I.

Die Liebe zu definiren, ist ein leichtes Ding, wenn der Schreiber sich statt an sein eigenes Urtheil an dasjenige Anderer hält. Wie viele Philosophen, Poeten, Maler und Bildhauer haben uns den Liebesgott in Wort und Bild dargestellt, bald leicht und luftig als beglückenden Boten der Göttin Venus, bald als Begleiter und treuen Diener ihrer Rache und ihrer Gunst! Ja, die Mythologie hat uns mit Hülfe des Pinsels und des Meißels den Knaben mit dem Pfeil in der Hand und mit der Binde um die Augen vorgeführt: er zielt gut, ohne zu visiren, und trifft und verwundet, ohne zu sehen. Die Realisten erblicken in ihm die Verkörperung der Sinnlichkeit und den Feind der Keuschheit.

Die Poesie, die Tochter der Phantasie, und der Genius, der den Geist mit dem Lichte seiner Gedanken erhellt, nennen ihn im Gegentheil einen treuen Gefährten und einen freundlichen Berather, welcher die Menschheit anleitet, das Körperliche geistig zu verklären, anstatt den Geist in's Körperliche versinken zu lassen.

Ein Philosoph pflegt bei der Beurtheilung eines Men-

schen zu beobachten, ob er Achtung für seine Frau hege. Plato hat gesagt: „Nur so kann sich der Mensch von der Sinnlichkeit zur Zuneigung, von der Zuneigung zur Liebe und von der Liebe zum reinen intellektuellen Wohlgefallen erheben, und so gelingt das verdienstliche Bestreben, jenes nicht näher zu bezeichnende Theil unseres Wesens zu erfüllen, ohne das es für einen Menschen unmöglich ist, an einen Gott zu glauben.“

Diejenige Liebe, welche aus der Sinnlichkeit entspringt, hat den Trieb zum Herrn und die Vernunft zur Kupplerin. Der Verstand geht im Körperlichen auf, und der Mensch wird zum Thier, das nur seinen Trieb zu befriedigen begehrt. Die Liebe, wie ich sie verstehe, ist nicht wie der Hunger oder ein anderer einfacher Trieb. Die Liebe, die wahre Liebe ist für mich der zuverlässigste Freund der Keuschheit, der bitterste Gegner der Sinnlichkeit. Sie hat einen wesentlich associativen Charakter. Und in der That ist die erste Aeußerung der Liebe die Gemeinschaft des Fühlens unter allen von Gott geschaffenen Wesen. Gott hat dem Menschen das Herz gegeben, ohne welches auch der Geist undenkbar wäre.

Sollte es ein Irrthum sein, wenn wir an dem Glauben und der Vorstellung festhalten, daß die Liebe als Wunsch dem geistigen Theile des Menschen entspringt, von letzterem getrieben, ein Unbekanntes aufzusuchen, das seinem Geist und Körper zu fehlen scheint? Dieses ideale Etwas nimmt nach und nach concrete Form an; der Mensch sieht es, findet es, nähert sich ihm, und Geist und Körper schauen so ihre Vollkommenheit. Das Verlangen erwacht und äußert sich auf demjenigen Wege, den die Natur gestattet und die Vernunft gebietet.

II.

Es ist ganz natürlich, daß jedes höhere geistige Wesen, sei es Mann oder Weib, sich als unvollkommen und sich selbst nicht genügend vorkommt, wohlverstanden nicht als thierische, sondern als moralische Existenz. Gott hat dem einen Menschen höhere physische und moralische Fähigkeiten gegeben, die er dem andern verweigert, und gerade diese Ungleichheit der menschlichen Race bildet das sichere Fundament, auf dem der ausgesprochenste Idealismus des menschlichen Charakters sich aufbaut. Die Materialisten und Atheisten werden darüber lachen, aber sie werden diese Wahrheit nicht von sich weisen können. Ob wir es Zufall oder die nothwendige Folge der natürlichen Entwickelung nennen, bleibt sich gleich: die Ungleichheit ist eine Thatsache, wie der freie Wille; und dieser Ungleichheit genau entsprechend, ist das Gefühl der eigenen Unvollkommenheit kleiner oder größer. Für den Deisten — und ich freue mich, zu ihrer Sippe zu gehören — ist es keine Frage, daß unter allen Wesen, die Gott erschaffen, der Mensch allein das Privilegium besitzt, sich selbst zu erziehen, sich zu bilden, umzugestalten und zu verbessern, gleich als wäre er ein zweiter Schöpfer seines Ichs, ganz frei in seinem Willen, sei's zum Guten oder Bösen; und dadurch gerade ist er zum Bilde der Gottheit gestempelt. Je höher das Gefühlsleben des Menschen ausgebildet ist, um so mehr fühlt er diese Unvollkommenheit, die für ihn sich zum eigentlichen „Pathos“ steigern kann, so lange er nicht seine Wesensergänzung gefunden hat.

III.

Es war nothwendig, zuvor über das wahre Wesen der Liebe, welche, bald bewußt, bald unbewußt, oft falsch verstanden und falsch definirt, die Welt im Innersten bewegt, uns klar zu werden, ehe wir auf die beiden heroischen Gestalten zu sprechen kommen, die unseren Chroniken, Novellen und Geschichten entnommen sind; wir meinen Romeo und Julie, deren Seelenleben von dem Dichter der reinen Menschlichkeit einer gewissermaßen anatomischen Analyse unterworfen wird. Unser Unterfangen könnte der Größe und Wichtigkeit des Gegenstandes gegenüber, der sich einer blos oberflächlichen Betrachtung entzieht, gewagt und heikel erscheinen. Allein fester Wille, Geduld und Ausdauer führen vielleicht doch zum Ziele.

Es wäre ein unnützes und thörichtes Beginnen, Shakespeare von dem Vorwurf der Immoralität rein waschen zu wollen. Denn wer ihn gelesen und studirt, würde verwundert fragen: wozu dies? Dagegen hätte man denjenigen gegenüber leichte Arbeit, welche sich niemals die Mühe genommen, über die Art und Weise nachzudenken, wie der Dichter Frauencharaktere schildert und zeichnet, und wie er die Leidenschaft der Liebe wiederspiegelt. In Bezug auf diese Frage sagt Coleridge: „Niemand von Allen, die wir kennen, zeichnete das Weib mit größerer Vollendung, wenn man nicht Milton mit seiner Schilderung der Eva ausnehmen will. Auf diese Zeichnung soll sich die ganze Aufmerksamkeit des Schauspielers und der Schauspielerin concentriren, und nicht weniger die der jungen Schriftsteller. Denn für sie, wäre es wohl in noch höherem Maße, als für jeden Andern

nützlich und fruchtbringend, zu beobachten, wie der Autor mit dem Auge seines Verstandes richtig zu sehen und sogar das Landschaftliche, die Personen, Thaten und Leidenschaften mit voller Naturwahrheit wiederzugeben wußte; wie die Charaktere mit ihrem lyrischen Schwung ächt italienisch sind; wie Gestalt, Colorit, Ausdruck, Wort der handelnden Personen jene dem Südländer eigenthümliche Leidenschaftlichkeit zeigen, und wie die Persönlichkeit des Dichters ganz in den Hintergrund tritt. Man beachte wohl, wie der englische Dramatiker mit seiner lebendigen Phantasie, die er beständig durch scharfe Beobachtung zu berichtigen strebt, sich dem düstern und nebligen Himmel des Nordens zu entziehen wußte, um sich in die klare Luft des ewigen Frühlings zu flüchten, wo beim süßen und melodischen Sang der Nachtigall und der mißtönenden Weise der Lerche[1]) Liebe und Haß entstehen, wo unter der versengenden Sonnengluth der italienischen Städte in den erbärmlichen Gassen sich das Blut der Bewohner erhitzt, wo die Mondnacht dem heiteren Morgen gleicht, wo Gedanke, Gefühl und Leidenschaft sich kühn der Seele entringt, unüberlegt und ruhelos, nicht von der Vernunft gezügelt, lebhaft und urwüchsig. Wird es nicht angebracht sein, die Zeit etwas näher in's Auge zu fassen, in welcher Shakespeare diese Elegie, dieses hohe Lied von der Liebe geschrieben, welche urplötzlich geboren wird, einen kurzen Augenblick leuchtet, blendet, berückt und von der Finsterniß begraben wird? Welche Novelle gab ihm den

---

[1]) Vgl. Romeo und Julie, III. Akt, 5. Scene:
„Es ist die Lerche, die so heiser singt
Und falsche Weisen, rauhen Mißton gurgelt."

Stoff und die dichterische Anregung? Sicherlich werden die folgenden Notizen, die den da und dort zerstreuten Bemerkungen verschiedener gründlicher Forscher entnommen sind, für den Leser nicht ohne Nutzen sein.

IV.

Die Geschichte der unglücklichen Liebenden von Verona fällt als geschichtliches Ereigniß in das Jahr 1303. Indessen fehlt es an Nachrichten darüber bis um das Jahr 1530, wo uns Luigi da Porto darüber berichtet. Eine Erzählung, die stofflich uns in gewissen Beziehungen an jene Begebenheiten erinnert, findet sich in den Ephesiaca des Xenophon von Ephesos, eines altgriechischen Romanschriftstellers. Eine andere ziemlich gleichartige Geschichte, welche die Abenteuer der Gianozza und des Mariotto von Siena erzählt, treffen wir in einer Novellensammlung von Masuccio aus Salerno vom Jahre 1476. Doch ist da Porto der Erste, der sich der Namen Romeo und Julietta bedient und diese als die Kinder der beiden rivalisirenden Häuser von Verona bezeichnet. Die Geschichte wurde sehr schnell in ganz Europa verbreitet und bekannt.

Mit Veränderung der Namen und einiger Einzelheiten benutzte sie Adriano Sevin um das Jahr 1542, um seine französischen Gönnerinnen damit zu ergötzen. Gherardo Boldiero brachte sie für seine Leser in Venedig in Verse; Bandello nahm sie, theilweise verändert, in seine Novellensammlung vom Jahre 1554 auf; und fünf Jahre darnach übersetzte sie Pierre Boisteau, wahrscheinlich unter Beihülfe von Belleforest, aus dem Italienischen ins Französische. Auf's

Neue erschien die Geschichte im Jahre 1559, und drei Jahre später gelangte sie nach England. Arthur Brooke schrieb 1562 eine Uebersetzung in Versen, in der er sich der Novelle des Boisteau anschloß; und im Jahre 1567 erschien in Paynter's Palace of pleasure eine Prosaübersetzung der Novelle von Boisteau unter dem Titel: Geschichte zweier Liebenden. Damit haben wir die Quellen aufgezählt, an die sich zeitlich Shakespeare anreiht. Wahrscheinlicher Weise zog er Paynter zu Rathe, aber in allen wesentlichen Zügen schloß er sich an „Romeo und Julietta" von Brooke an. Bemerkenswerth ist, daß Brooke behauptet, er habe denselben Stoff auf der englischen Bühne behandelt gesehen; und möglicherweise hat dem Shakespeare wirklich irgend eine alte englische Tragödie vorgelegen, von der sich nicht einmal eine Notiz bis auf unsere Zeit gerettet hat. Das genaue Datum des Erscheinens der Shakespeare'schen Tragödie ist nicht sicher zu bestimmen. Eine gedruckte Quartausgabe wurde im Jahre 1597 veröffentlicht. Aber das Stück war schon oft von den „Leuten des sehr ehrenwerthen Lord Hundson" aufgeführt worden. Der Lordkämmerer Heinrich Hundson aber starb am 22. Juli 1596, und sein Sohn Lord George Hundson wurde im April 1597 zum Kämmerer ernannt. Vor dem Juli 1596 und nach dem April 1597 führte die Truppe den Namen „Leute des Lordkämmerers", und als solche wurde sie auch auf dem Titelblatt der Quartausgabe bezeichnet. Die Erwähnung des Erdbebens durch Juliens Amme (I. Akt, 3. Scene):

„Elf Jahr' ist's her, seit wir's Erdbeben hatten"

stimmt mit einer Notiz aus dem Jahre 1591 überein, welche besagt, daß 11 Jahre zuvor — d. h im Jahre 1580 —

in London ein großes Erdbeben stattgefunden. Aber man muß bedenken, daß geschwätzige Alte, so sehr sie auch ihr Gedächtniß zusammennehmen, sehr leicht die Daten verwechseln; und mag Juliens Amme immerhin auf ein wirkliches Ereigniß anspielen, so kann die Komik für die Zuhörer jener Zeit gerade darin gelegen haben, daß sie falsch citirte. Doch lassen wir die Richtigkeit dieser Daten auf sich beruhen! Der Charakter des ganzen Stückes beweist meiner Ueberzeugung nach zur Genüge, daß wir es hier mit einem der Erstlingswerke des Dichters zu thun haben, welches später erst ausgearbeitet wurde. Der Dichter wendet hier den Reim noch häufig an, und selbst alternirende Reime sind nicht selten. Die stellenweise gezwungenen Wortspiele und gewisse Haarspaltereien des Gedankenausdruckes weisen auf ein früheres Datum. Von der großen Menge gereimter Verse heben sich die in ungereimten Rythmen geschriebenen Hauptscenen in Inhalt und Form vortheilhaft ab. Wir können vielleicht der Ansicht beipflichten, daß „Romeo und Julie“ von Shakespeare im Jahre 1591 begonnen und zum Theil niedergeschrieben, aber erst im Jahre 1597 vollendet wurde. Der Text zu der ersten obenerwähnten Quartausgabe vom Jahre 1597 war gestohlen, vielleicht eine Copie von Bruchstücken der Originalarbeit, welche entweder durch das Gedächtniß festgehalten oder während der Vorstellung niedergeschrieben wurden. Die zweite Quartausgabe vom Jahre 1599 enthält auf dem Titelblatt die Notiz: „berichtigte, erweiterte und verbesserte Auflage.“ Macht man von letzterer vielleicht auch zu viel Aufhebens: so besitzen wir wenigstens in ihr eine wirkliche Reproduktion der Tragödie, welche, mit

dem ersten oben genannten Texte verglichen, in uns die Ueberzeugung wach ruft, daß das Werk einer strengen Durchsicht unterzogen, ausgearbeitet und in vielen Punkten ganz umgeschrieben wurde. Uns genügt es zu wissen, daß „Romeo und Julie“ eine der ersten Tragödien Shakespeare's war, welche seinen Geist lange Zeit hindurch beschäftigte. Es ist die Arbeit eines jungen Mannes, welcher das dreißigste Jahr noch nicht zurückgelegt hat, eine Dichtung in welcher Jugend und Liebe dem Haß und Tod gegenübergestellt werden. Im Jahre 1591 begonnen, als Shakespeare 27 Jahre alt war, ging sie im Jahre 1597 vollendet aus seiner Feder hervor. Wir bemerken noch, daß die Liebe Romeo's zu Rosalinden und die Charaktere des Mercutio und der Amme von der Phantasie des Dichters selbst geschaffen sind und deßwegen den der Novelle entnommenen Zügen nicht nachstehen. Sie bilden eine ergötzliche Unterbrechung der melancholischen Stimmung, welche sich über die ganze Handlung des Stückes verbreitet.

Es würde dem Schreiber dieses Commentars zu dem Werke des großen Meisters zur Genugthuung gereichen, wenn er durch eine genaue und mit gesunder Kritik verfaßte Analyse zum Verständniß dieses Meisterwerkes beitragen könnte. Er wünschte nur die Sprache so zu beherrschen, daß es ihm gelänge, seinen Gedanken eine möglichst scharfe Fassung zu geben. Sollte ihm aber auch Letzteres nicht immer und überall glücken, so hegt er doch die tröstliche Gewißheit, daß sowohl Autoren als Darsteller manches Instruktive aus seiner Arbeit entnehmen können. Denn gerade dadurch, daß der Schauspieler seinen Geist durch das Studium der großen Dichter bildet, erlangt er unmerklich jenes berühmte decere

des Rossius (caput esse artis decere), das zwar in erster Linie eine Gabe des Genius, zu einem guten Theil aber die Frucht einer tüchtigen Schulung des Geistes ist.

V.

Oberflächliche Leser der Tragödie werden die Plötzlichkeit, mit der sich Romeo in Julia verliebt und Rosalinden vergißt, lächerlich oder doch sonderbar finden. Wer das Stück aber genauer betrachtet, in seinen Geist einzudringen und sich den wahren Charakter der Leidenschaft klarzulegen sucht, der möge darauf bedacht sein, jenes Anpassungsvermögen und jene Wandlungsfähigkeit, die den Dichter in so hohem Maße auszeichnen, sich selbst anzueignen. Er muß sich während der Lektüre der Tragödie bald objektiv hingebend, bald subjektiv kritisch verhalten, um zu erkennen, ob im Ausdruck der Gedanken, Gefühle und Leidenschaften die Kunst jemals die Naturwahrheit unterdrückt, oder ob die Natur nach dem freien Antriebe des Herzens schaltet und waltet. Dann wird man auch in Romeo nicht nur einen Jüngling erblicken, der in das abstrakte Idealbild seines Geistes verliebt ist, sondern auch den Mann erkennen, der die sinnliche Leidenschaft läutert und geistig verklärt. So habe ich Romeo gleich von Anfang an aufgefaßt und so die Grundzüge seines Charakters fixirt, als ich mich anschickte, ihn zu studiren, um ihn auf der Bühne leibhaftig darzustellen. Gleich wie der Dichter seinem Helden von Anfang an jenes eigenthümliche Gepräge leiht, das in allem Wechsel beharrt und mit der Entfaltung der Leidenschaften sich in noch höherem

Maße bemerklich macht, so muß der Schauspieler gleich bei seinem ersten Erscheinen auf der Bühne vermittelst seiner künstlerischen Fähigkeiten, wie Geste, Stimme, Körperhaltung und Mienenspiel, das ganze Wesen der vom Dichter gedachten Person uns in einem anschaulichen Gesammtbild vor Augen führen. 'Wer bin ich? und was hab' ich zu thun?' Das sind die beiden Fragen, über die sich der Darsteller augenblicklich und klar muß Rechenschaft geben können.

Beim Studium des Romeocharakters war ich genöthigt, das Gefühl der Liebe in Verbindung zu bringen mit der Vorstellung eines mein Ich ergänzenden Wesens. Zu jedem Opfer bereit, aber voll Verlangen nach Ersatz hob und veredelte sich mein Geist in dem köstlichen Besitz eines so theuren Gefühles, und ich sah ein, daß es nicht anders sein könne. Ich ging bis zu dem Ursprung und den Ursachen der Liebe zurück und studirte ihre verschiedenen Phasen. Ich machte mir klar, was in Romeo's Bewußtsein lebendig sei, daß nämlich in ihm, in seinem Fühlen und Wünschen, in seinen jugendlichen Bestrebungen etwas Unvollkommenes vorhanden sei, das in ihm das Verlangen weckt, diese Unvollkommenheit, diesen Mangel zu beseitigen. Aengstlich sucht er nach einem idealen Bilde, das zu seiner erhofften Glückseligkeit nothwendig und geeignet ist, die ungeheure Leere, die er in seinem Innersten empfindet, auszufüllen. Kann er das erhoffte Glück erreichen? Dies ist die erste Frage, die durch das Werk angeregt wird, das erste erregende Moment des Dramas. Ich weiß nicht mehr, von welchem Dichter das Wort stammt: „Das Glück starb bei der Geburt des ersten Menschen, an dem Tage, an welchem die Menschheit hinter einem Phantom

herzulaufen begann." Selbst Dante fühlte diese Unvollkommenheit in sich, und voll Verlangen nach der Vervollkommnung schuf er sich ein ideales Bild, lief ihm nach und fand es im Paradiese. Shakespeare dagegen erblickt es im wirklichen Leben und zwar in der durch seine Werke veranschaulichten Leidenschaft voll Glanz und Licht, die er mit dem ihm eigenen sittlichen Ernst erfaßt und mit der Schärfe seines Geistes beleuchtet und durchdringt.

VI.

Sobald Romeo sich seiner Unvollkommenheit bewußt wird, bildet er sich sein Ideal und findet es scheinbar in Rosalinden, dem schönen schwarzlockigen Kinde verwirklicht. Er glaubt, die Leere in seinem Innern erfüllt, den Mangel beseitigt zu haben, und flieht nun das fröhliche Licht des Tages. Er zieht sich in sein Kämmerchen zurück, schließt alle Fenster und schafft sich dahinter eine künstliche Nacht; er drückt die Augen des Leibes zu, öffnet die der Seele weit und läßt seine Phantasie frei umherschweifen; in Freude und Leid, in Jubel und Klage erfüllt ihn ein neues Lebensgefühl. So zeigt er sich uns gleich von Anfang als jene phantasievolle Natur, die er bis an sein Lebensende bleibt, damit die Tragödie zum vollen Abschluß gelange. Rosalinde weist mich zurück und verabscheut mich: was liegt daran? Es betrübt mich, aber ich liebe sie; es bringt mich zur Verzweiflung, aber ich liebe sie. Warum sollte es nicht ihre Sittsamkeit sein, die sie mich abweisen heißt? Sie mißachtet meine Geschenke: das kränkt mich nicht, sondern läßt sie in

meinen Augen nur um so reiner erscheinen. Umsonst verschwende ich meine brennendsten Seufzer an sie. Ich weine und kann meine Liebe doch nicht Wahnsinn schelten. Selbst die Bitterniß, die meine Liebe ersticken wollte, verwandelt sich mir in eitel Süßigkeit. Wäre doch der Tag schnell vorüber, und dehnte sich die Nacht zur Ewigkeit! Die Nacht ist ein treuer Genoß von Lust und Leid. Dann öffn' ich meine Fenster weit und schau' zum dunklen Firmament, zu Mond und Sternen auf. Ich halte Zwiesprach mit der gesammten Natur und erhebe so meinen Geist zum Weltenschöpfer empor. Meine Schwüre, Vorsätze, Bitten sollen sich an die Sterne richten, die fortan meine Heiligen, ja mein Gott sind. Der Liebe Bild erfüllt ganz meinen Geist; ich verachte und beklage den Haß und die Nachbarfehde, die in der Stadt wüthet, und ich wundere mich, daß nicht Alles Liebe ist. Denn nur ihr gebührt die Herrschaft über die gesammte Schöpfung. Sonst wird alle Vernunft erlöschen, und Alles wird in sein Gegentheil verwandelt. Der Haß wird liebenswerth; das All entspringt dem Nichts; Leichtsinn wird Schwermuth, Tändelei Ernst, und das formlose Chaos zeigt begrenzte Gestalten und Bildungen; die Feder wird schwer, der Rauch licht, die Gluth eiskalt, der Schlaf zum Wachen. 'Zum Tanzen braucht man einen leichten Fuß, Romeo aber ist am Boden festgebannt und kann sich nicht regen. Die Einsamkeit ist seine einzige Gefährtin, sie spiegelt ihm beständig das Idealbild seiner Gedanken und hält es unverrückt seinem Geiste vor. Romeo ist zugleich glücklich und unglücklich.

Es läßt sich leicht beweisen, daß der darstellende Künstler,

wenn er sich diesen Gedankenspielen rückhaltlos hingiebt, den Helden mit so vollendeter Wahrheit vorführen wird, daß dem Publikum das volle Verständniß des Charakters nicht fehlen kann. Romeo läßt sich zum Fest der Capuletti, der Feinde seines Hauses, führen in der festen Ueberzeugung, dort keinem Weibe begegnen zu können, das seinem Idealbild, das er so treu liebt, gleichkomme. Darum scheut er auch das Licht nicht. Aber wo bleibt jetzt die Natürlichkeit, die allmählige Entwickelung der Gefühle, die Wahrheit? — Rosalinde war nicht das wirkliche Ideal, das bestimmt war, Romeo's Wesen zu ergänzen. Sie war blos ein künstliches Licht, das seinen nächtlichen Pfad erleuchtete; aber er bedurfte das klare Licht des Tages zum Begleiter, um ans Ziel zu gelangen. Das Drama seines Lebens war bis dahin noch unvollständig geblieben; beim Anblick Juliens erkennt er seinen Irrthum.

Die erste Begegnung zwischen Romeo und Julie am Feste der Capuletti ist nicht nur ein sehr gewagter Wurf des Dichters, sondern bietet auch den Darstellern außerordentliche Schwierigkeiten. Sie müssen sich streng innerhalb der Grenzen der Wahrheit halten; ein Schritt mehr nach der oder jener Seite, mehr oder weniger Uebertreibung in den Gesten, größere oder geringere Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes geben der Scene eine völlig veränderte Physiognomie, und dieser Wettstreit gesellschaftlicher Eleganz, zärtlicher Blicke, sanft geflüsterter Worte, welcher dieser Scene einen so unvergleichlichen Reiz verleiht, kann durch ein Nichts ins Lächerliche und Vulgäre verkehrt werden. Alles muß ganz Wahrheit sein, aber begleitet von feiner unmerklicher Kunst. Die einzelnen Blätter dieser zarten Blume

dramatischer Kunst sollen sich gleichsam von selbst ablösen, ohne daß unsere rauhe Hand sie berührt.

Romeo schaut bei dieser Begegnung sein Idealbild leibhaftig vor sich als Wesen mit Fleisch und Blut; er sieht es allmählich sich nähern, und aus seinen glühenden Seufzern schlagen die Flammen empor, nicht einer Liebe, welche unerhört bleibt, um sich unter den Thränen des Liebenden in einem Strom von Klagen zu äußern, sondern einer Liebe, die sich nicht als herbe Bitterniß, sondern als süße Wohlthat erweist. Romeo vergißt Rosalinde und liebt Julie. Julie ist die wahrhaftige und ganze Verkörperung seines Idealbildes. Bei ihrem Anblick schwindet jener von sich selbst befriedigte Liebesschmerz aus seiner jugendheißen Brust, wo er so lange gehaust, und an seine Stelle tritt die sich rückhaltlos und offen bekennende Liebe, welche die feste Basis der Tragödie bildet. Romeo's Liebe zu Julie ist, wie er sich Pater Lorenzo gegenüber ausspricht, ganz anderer Art als die zu Rosalinde. Die Leidenschaft für letztere trug er verschlossen in seinem Herzen, und weil sie unerhört blieb, waren Thränen und Klagen ihre einzige Frucht. Julie nimmt seine Neigung an und erwidert sie. Trauer und Klage haben ein Ende, die Thränen sind gestillt, Alles ist Glück und Jubel.

„Entweihet meine Hand verwegen Dich,
O Heil'genbild, so will ich's lieblich büßen.
Zwei Pilger, neigen meine Lippen sich,
Den herben Druck im Kusse zu versüßen."

Und der Kuß, dem Julia verschämt ihre Hand entzieht, brennt wie Feuer auf ihren Lippen und versengt ihr Herz. Das heiße Blut des Jünglings geizt nicht

mit Bitte und Schwur, wagt den Sturm und färbt die Wangen des unschuldigen Kindes mit süßer Gluth; aber die zarte Röthe der Scham ist von kurzer Dauer.

Romeo.

„Nun hat dein Mund ihn aller Sünd' entbunden.

Julia.

So hat mein Mund zum Lohn sie für die Gunst?

Romeo.

Zum Lohn die Sünd'? O Vorwurf, süß erfunden!
Gebt sie zurück!"

Die Liebe spendet diesen Kuß, und die Unschuld darf ihn hinnehmen. Julia fühlt den Kuß im tiefsten Herzen; dort verschließt und bewahrt sie ihn wie ein Kleinod.

Auch Julia hatte das Gefühl einer gewissen Unvollvollkommenheit, ehe sie dem „schönen Pilger" begegnet. Indessen hatte ihr Geist sich noch kein Idealbild geschaffen. Das bestätigen uns ihr gleichgültiges Verhalten und ihre unbestimmte Antwort, als ihr die Mutter die Verheirathung mit dem Grafen Paris empfiehlt.

„Gern will ich sehn, ob Sehen Neigung zeugt.
Doch weiter soll mein Blick den Flug nicht wagen,
Als ihn die Schwingen eures Beifalls tragen"

Ihren Augen, ihrem Geist und ihrem Herzen stellt sich in Romeo eine liebliche und wohlthuende Erscheinung dar, die Verwirklichung eines Idealbildes, wie es die unschuldigen Träume ihrer Jugend ihr vorgegaukelt haben mochten. Sie ergreift es als ihr Eigenthum und fühlt, daß sie untrennlich mit ihm verbunden ist. Kaum hat Romeo den Festsaal verlassen und sie mit einem letzten warmen Blick

beglückt, da ruft sie ihrer Amme mit dem ganzen Liebesungestüm der Jugend zu:

„Geh, frage, wie er heißt. — Ist er vermählt,
So ist das Grab zum Brautbett mir erwählt.“

Die Schamröthe ist von den Wangen gewichen; Romeo's Kuß brennt in ihrem Herzen und weckt das Verlangen nach andern Freuden und Küssen. Die Sünde hat sich in Segen verwandelt; die Heiligen haben Herzen und Lippen; sie erhören gerührt unsere Gebete. Das Kind ist zum Weibe geworden und ist sich der ganzen Macht seines körperlichen und geistigen Wesens bewußt, bereit, in den Armen seiner Liebe zu leben oder für sie zu sterben. Darauf beruht die ganze Entwickelung der Tragödie.

VII.

Ein so liebliches Zusammentreffen, bei welchem die Idealbilder bestimmte Gestalt gewonnen und die Leidenschaft ihren gewöhnlichen Lauf genommen, weckt in uns das lebhafte Verlangen, die Liebenden wiederzusehen; wir wünschen in ihrem Interesse alle Hindernisse beseitigt, und unser Geist ist von ihrem ersten Erscheinen ganz bezaubert. Wir fühlen das Bedürfniß, ihrer Stimme auch fernerhin zu lauschen und an der bilderreichen Sprache der Liebe unsern Geist zu erquicken und unser Herz zu verjüngen, um so ihr eigenstes Wesen verstehen zu lernen. Unser Blick strahle gleich dem ihren, unser Herz schlage in gleichem Takt, unser Mund flüstere dieselben Worte! Der bange Wunsch wird rege, daß das Drama der Liebe sich nicht etwa blos vor uns,

sondern vielmehr in uns abspielen möchte, und daß Darsteller und Publikum die Herrschaft derselben Leidenschaft an sich erfahren könnten. Und der Dichter ist ein zu feiner Kenner des menschlichen Herzens, um uns die Liebenden nicht ein zweites Mal vorzuführen, ohne daß er dabei unpassende Abschweifungen anbrächte, welche mit der Oertlichkeit und dem Colorit der Handlung in Widerspruch stünden. Schon glüht in ihrem Herzen das Fieber und bezeichnet das erste pathologische Stadium ihres Zustandes; die Hefe, welche auf dem Grunde des Bechers der Lust lag, ist bis zum Rande emporgestiegen, und das unglückliche Paar hat seine Bitterkeit gekostet, als sich ihre Lippen zum ersten Male berührt. Romeo ruft aus:

„Sie eine Capulet? O theurer Preis! mein Leben
Ist meinem Feind als Schuld dahingegeben."

Die Hitze des Tanzsaales und die Gluth der Liebe drohen Julien zu ersticken; sie meidet das Gedränge der Tänzer und flüchtet sich auf den über dem Garten gelegenen Balkon. Sie ruft die Sterne der Nacht an, getreue Zeugen ihrer Freuden und Leiden zu sein:

„O Romeo! warum denn Romeo? . . . .
Was ist ein Name? Was uns Rose heißt,
Wie es auch hieße, würde lieblich duften;
So Romeo, auch wenn er anders hieße,
Er würde doch den köstlichen Gehalt
Bewahren, welcher sein ist ohne Titel.
O Romeo, leg' Deinen Namen ab,
Und für den Namen, der dein Selbst nicht ist,
Nimm meines ganz!

Romeo.

Ich nehme Dich beim Wort.
Nenn' Liebster mich, so bin ich neu getauft
Und will hinfort nicht Romeo mehr sein."

Die Worte, die sich Romeo und Julien bei dieser zweiten Zusammenkunft auf die Lippen drängen, stimmen vortrefflich zu dem Alter und der Unerfahrenheit der beiden Liebenden. Wir suchen darin vergeblich nach Weltkenntniß, verstecktem Spiel oder nach Absichtlichkeit im Ausdruck der Wünsche, Gedanken und Schwüre. Ihre Liebe gleicht hier noch dem murmelnden Bach, der sich sanft durch die Wiese schlängelt, und wächst erst später zum mächtigen Strome an, der alle Dämme zerreißt und niederwirft. Wir haben hier ein liebliches Idyll vor uns, über welches die blaue Sommernacht ihren Sternenmantel als Baldachin breitet.

Will der Schauspieler den Charakter des jungen Liebenden von Verona wiedergeben und sich dabei in Figur, Gefühl und Leidenschaft der darzustellenden Person anpassen, so möge er sich vergegenwärtigen, daß Romeo's Liebe zu Julie von der des Othello zu Desdemona, der des Hamlet zu Ophelia und der des Bassanio zu Portia grundverschieden ist, und daß die Melancholie, welche über die erste Scene unserer Tragödie ihre Schatten wirft, einen ganz anderen Charakter hat als die des unglücklichen Dänenprinzen. Romeo's Liebe ringt sich vollbewußt und frei aus seinem Herzen los, Othello's Liebe dagegen führt uns den Ehestand vor mit allen ihm anhängenden Grübeleien und verhängnißvollen Folgen. Romeo würde seine nächtlichen Schwärmereien, welche ihm die Verwirklichung der zauberischen Träume seiner Seele brachten, fortgesetzt haben. Wer weiß, wie oft er in denselben Worten seinem von Liebe zu Julia erfüllten Herzen Luft gemacht hätte!

„Doch wärst du ferne
Wie Ufer, von dem fernsten Meer bespült,
Ich wagte mich nach solchem Kleinod hin."

Der Mond, das Gestirn der Nacht, welches mit seinem Strahl die Wipfel der Bäume versilbert, der Liebling Romeo's, empfängt den Treuschwur seiner Liebe, weil Romeo bei nichts Anderem zu schwören weiß. Aber die Jungfrau, welche die Gleichnißrede auf ihre Richtigkeit prüft, will nicht, daß er bei dem Gestirn schwört, dessen Antlitz sich beständig verändert. Der feste Entschluß duldet überhaupt keinen Schwur, sondern erblickt in ihm nur eine Beleidigung des eigenen Selbst und des heiligsten Gefühls. Julia antwortet:

„Laß es ganz!
Doch willst Du, schwör' bei Deinem edlen Selbst,
Dem Götterbilde meiner Anbetung!
So will ich glauben."

Sie kann den Gedanken nicht ertragen, daß sich in die Seele ihres Geliebten der leiseste Zweifel einschleiche, daß Coquetterie oder Leichtfertigkeit seine Treue untergraben könnten.

„Du weißt, die Nacht verschleiert mein Gesicht.
Sonst färbte Mädchenröthe meine Wangen
Um das, was du vorhin mich sagen hörtest."

Aber die Liebe verräth sich zu mächtig in Julia und zwingt sie, ihr innerstes Fühlen Romeo zu entdecken.

„So grenzenlos ist meine Huld, die Liebe
So tief ja wie das Meer. Je mehr ich gebe,
Je mehr auch hab' ich; beides ist unendlich."

Auf dieses freimüthige Geständniß ihrer überquellenden Liebe folgt das Erwachen ihres religiösen Sinnes. Sie hat

schon zu viel gesagt; Gott, der ihr der Inbegriff der Liebe ist, müßte ihr alsbald seinen Segen und Schutz entziehen; darum fährt sie fort:

„Wenn Deine Liebe tugendsam gesinnt,
Vermählung wünscht . . . .,
Dann leg' ich Dir mein ganzes Glück zu Füßen
Und folge durch die Welt Dir als Gebieter."

Der Gedanke der Heirath kommt Julien zuerst, und mit Recht. Für Romeo war Julia schon ganz sein eigen; seine Zeugen waren Himmel, Mond und Sterne, Gott und sein eigenes Herz. Die Formalität kann daran Nichts mehr ändern.

Julia.

„Um welche Stunde soll ich morgen schicken?

Romeo.

„Um neun! . . . . . .
Ich will zur Zell' des frommen Vaters gehen,
Mein Glück ihm sagen und um Hülf' ihn flehen . . . . .
Schlaf wohn' auf Deinem Aug', Fried' in der Brust!"

Das Glück wohnt im Herzen der jungen Liebenden, und die Sehnsucht darnach läßt keinen Schlummer über die müden Augenlider kommen.

VIII.

Ist die Liebe, wie Coleridge meint, ein Akt des Wollens oder, wie Sterne und viele andere französische, deutsche und italienische Philosophen sagen, nur ein mit dem Wollen eng verbundener Affekt? Beides ist möglich je nach der Verschiedenheit des gegebenen Charakters, des Klimas und der

näheren Umstände. Romeo's Liebe halte ich für einen Akt des Wollens, die Othello's für einen mit dem Willen eng verbundenen Affekt. Ich will mich näher erklären. Unter Akt des Wollens verstehe ich eine Gemüthsbethätigung, bei der die sich frei ergehende Phantasie sich verschiedene Bilder vorspiegelt und von diesen eines bevorzugt und leidenschaftlich erfaßt; die Sinne spielen bei dieser wiederholten intellektuellen Thätigkeit eine ganz untergeordnete Rolle; der Geist befriedigt sich dabei, ohne daß seinen Träumen eine objektive Wirklichkeit zu entsprechen brauchte. Indessen wie sehr sich auch der Geist daran genügen lasse: so fühlt sich dabei das menschliche Wesen, das aus Geist und Materie besteht, dennoch unvollkommen; diese beiden Elemente stehen in beständigem Streit unter einander, und die Bevorzugung des einen oder des andern wird durch einen freien Akt des Wollens entschieden. In demjenigen Menschen aber, in welchem die Sinnlichkeit das Uebergewicht hat, so daß Idealismus und Phantasie an Bilder der Wirklichkeit anknüpfen, entspringt die Leidenschaft dem empfangenen Sinneneindruck. Die Wahrnehmung des Objectes der Außenwelt wird dem Gehirn übermittelt und ruft dort den Affekt hervor. Die Phantasie reproducirt nämlich das Wahrgenommene, und indem es der Mensch mit anderen Wahrnehmungen vergleicht, so fühlt er es in sich wachsen, und mit jeder neuen Reproduction nimmt es an Bedeutsamkeit zu, bis es ein unentbehrlicher Bestandtheil seines psychischen Lebens geworden. Dieser Unentbehrlichkeit gesellt sich das Gefühl des Mangels, und dieses Unlustgefühl steigert sich zum Affekt, welcher natürlicher Weise das Verlangen und den Willen erregt. Dies ist

eben der oben erwähnte mit dem Willen eng verbundene Affekt.

Romeo und Hamlet bilden bei Shakespeare, was die Entschlossenheit anbetrifft, prächtige Gegensätze, ähnlich wie Romeo und Othello in Bezug auf die Stärke des Wollens. Was Romeo sich einbildet, wünscht er, sucht es in der Körperlichkeit und richtet seinen ganzen Willen darauf. Stellen sich ihm Hindernisse entgegen, stößt seine Willenskraft auf Schwierigkeiten: so wird er eher, die Ueberlegenheit der gegnerischen Kraft verachtend, sich von ihr zermalmen lassen als nachgeben. Und diese Kraft des Wollens bildet die Basis der Katastrophe. Er denkt: „Julia ist todt; ich muß auch sterben; aber an der Seite meines Ideals will ich sterben.“ Auch der scheinbar unbedeutsame Zug, daß er statt des Schwertes das Gift wählt, beweist uns die Kraft seiner Phantasie. Es war Shakespeares Absicht, bei diesem hohen Lied der Liebe den Schwerpunkt mehr auf die Phantasie als auf die Empfindung zu legen. Das beweist der bilderreiche Dialog im dritten Akt in der Abschiedsscene. Leidenschaft und Einbildungskraft sind seine charakteristischen Merkmale, und er unterscheidet sich wesentlich von dem Gartengespräch des zweiten Aktes. Letzteres möchte ich den Dialog der Liebe und der Freude nennen, ersteren den der Liebe und des Schmerzes. Das eine Mal bildet der süße Gesang der Nachtigall, das andere Mal der „mißtönende“ Schrei der Lerche die begleitende Musik. Bei der Auffassung dieser Scene überließ ich mich gern ohne alle Bedenken mehr der phantasievollen Seite des Dichterwerkes als dem sinnlichen Realismus des Gefühls, weil es mir bei dem hohen Ge-

dankenfluge der Dichtung nicht in den Sinn kam, daß die beiden edlen und reinen Wesen in den Staub der Wirklichkeit herabgestiegen, um ihre natürlichen Triebe zu befriedigen.

Shakespeare wollte mit keinem Wörtchen an eine so zarte und heikle Angelegenheit rühren, die zwar der Gedanke wohl in Verbindung mit einem so idealen Wesen denken kann, die aber Wort, Feder, Pinsel und Meißel niemals darzustellen vermögen. Canova's Amor und Psyche ist der beste Beweis dafür. Jener Kuß läßt sich wohl symbolisch andeuten, aber nicht konkret darstellen. Die Wirklichkeit würde die Poesie tödten.

IX.

Dieselbe Willenskraft herrscht in Julia, einem Mädchen von 14 Jahren, das durch die Liebe zum Weibe gereift und durch Freud und Leid gestählt worden. Sie fühlt dieselbe Kraft in sich wie Romeo und fürchtet keine Hindernisse; sie tritt ihnen muthig entgegen, um sie zu überwinden oder zu sterben. Auch bei ihr hat die Phantasie das Uebergewicht über das Gefühl und concentrirt sich in einer einzigen Leidenschaft: in ihrem Herzen lebt nur e i n Gedanke, e i n e Vorstellung — Romeo. Für die Eltern, die Verwandten, die Amme hat sie nur das Gefühl des Respekts und der Dankbarkeit. Was kümmert es Julien, daß Romeo den Tybalt erschlagen, wenn nur Tybalt nicht den Romeo erschlagen?

Sollte ich mich noch eingehender mit den Charakteren

des Werkes beschäftigen? Sollte ich bei jeder einzelnen Handlung, bei jedem Gedanken und Gefühl das Wie und Warum nachweisen, um die vollständige Harmonie zwischen den Einzelheiten und der Oertlichkeit, der Zeit und der Gesammthandlung darzuthun? Als dramatischer Künstler müßte ich eigentlich dies Alles berücksichtigen, und zwar nicht nur nach der psychologischen und rationellen, sondern auch speciell nach der dramatischen Seite hin. Und dies analytische Studium böte nicht allzugroße Schwierigkeiten und könnte manchem Darsteller von Nutzen sein. Aber ich befürchte, mich in Kleinlichkeiten zu verlieren, darum werde ich mich nur an die Hauptsachen halten.

Die Exposition im Vorhergehenden, welche sich mit den beiden Hauptcharakteren, die die Triebfeder der Tragödie sind, zu beschäftigen hatte, führte uns die beiden Gegensätze, aus denen sich die Handlung entfaltet, deutlich vor Augen.

Dem Romeo ist Tybalt, dem Tybalt Paris, der Liebe ist der Haß und die Rachsucht, der Jugend die Lebensweisheit und das gesetzte Alter entgegengestellt. Wir beschränken uns auf die Analyse von drei Charakteren. Zwei davon sind des Dichters eigene Erfindung oder beruhen vielmehr auf seiner feinen Beobachtung der Wirklichkeit. Es sind Juliens Amme und Mercutio, denen wir noch Bruder Lorenzo anreihen.

X.

In der Amme verkörpert Shakespeare die ganze Geschwätzigkeit und Redseligkeit des Alters, verbunden mit dessen

Gutmüthigkeit, und wir dürfen nicht müde werden, dieser alten gutmüthigen Schwätzerin zuzuhören. Die Herzensgüte des Alters ist eine der größten Tröstungen für uns Menschen; denn wie die Welt ohne Kinder uns melancholisch anmuthete, so erschiene sie uns ohne die guten Alten geradezu lieblos. Im Charakter der Amme treffen wir jene Arroganz der Unwissenheit an, welche zwar oft ans Gemeine streift, aber es stets gut meint, den Stolz auf die wichtige Stellung, die sie im Hause der Capuletti einnimmt, und den Dünkel, der eigenen Herrschaft ebenbürtig zu sein. Obwohl sie in dem vornehmen Veroneser Hause keine Verwaltungsposten bekleidet, so hält sie sich doch für eine Respektsperson. Als Amme Julia's glaubt sie, diese habe an ihrer Brust die Milch der Weisheit getrunken. Sie ist überzeugt, daß man über Julia's Geschick keinerlei Bestimmung treffe, ohne sie vorher zu Rathe zu ziehen. Heute geräth sie in Entzücken über die projektirte Hochzeit ihres weißen Täubchens mit dem Grafen Paris; und morgen bewundert sie ebenso leicht die Schönheit des jungen Montecchio Romeo, und sie hält es nicht unter ihrer Würde, dem Einen und dem Andern gefällig zu sein, wofern sie nur ihr Nesthöckchen fröhlich trillern hört. Indessen sind alle jene plötzlichen Sinnesänderungen nur die natürlichen Folgen ihrer niedern Denkweise. Heute ist Paris oben auf, morgen Romeo; und bald darauf läßt sie letzteren wieder fahren und kehrt zu Paris zurück. Alle diese Eigenheiten der Alten erregen unser Interesse und unsere Verwunderung um so mehr, als sie unter den verschiedensten Umständen zu Juliens jugendlichem und reinem Sinn einen wirksamen Contrast bilden. Be-

sonders auffallend tritt das ungebildete Wesen der Amme in jener Scene zu Tage, da sie erzählt, wie Julia nun ihr vierzehntes Jahr erreicht habe. Sie stand mit ihr unter dem Taubenschlag, als die Herrschaft nach Mantua verreist war. Es war gerade das Jahr des Erdbebens. Ferner erzählt sie, wie die Entwöhnung erfolgte, wie die Kleine gefallen, wie sie eine Beule bekommen, dick wie ein Hühnerei, wie sie auf's Gesicht gefallen und wie sie, wenn sie erst erwachsen sei, auf den Rücken fallen werde. Wie alle alten Leute, frischt sie ihr Gedächtniß dadurch auf, daß sie sich an bestimmte auffallende Ereignisse hält, die sich zu gleicher Zeit zugetragen. So kommt sie vom Hundertsten ins Tausendste, spricht von jenem Erdbeben, von der Abreise der Herrschaft nach Mantua, von dem Wermuth, den sie auf die Brust gelegt, und von der verdrießlichen Miene, mit der die Kleine den Mund wegzog, von dem Fall und der Beule, von dem Tode ihres Töchterchens und dem ihres Mannes, von dem sie behauptet:

„Gott hab' ihn selig!
Er war ein lust'ger Mann."

Dabei schlägt sie ein Kreuz und redet weiter von dem Fall auf's Gesicht, und wie die Kleine später auf den Rücken fallen werde.

„Einbüßen? Nein, zunehmen wird sie eher.
Die Weiber nehmen oft durch Männer zu."

Und so geht's immer weiter unter Thränen und Lachen. Sie achtet nicht auf die Unterbrechungen ihrer Herrin und ihres Pfleglings und verschwendet alle diese Gedanken und Erinnerungen blos, um zu sagen, daß Julia im August

vierzehn Jahre alt werde. Läßt sich bestreiten, daß der Charakter der Amme wahr, natürlich und ächt italienisch gedacht sei? Können wir uns nicht selber mit Leichtigkeit an solche Ammentypen erinnern, die wie ein altes Erbstück der Familie geachtet werden und in Anbetracht dessen, daß sie dem Sprößling ihre Milch gegeben, eine gewisse Tyrannei über die Angehörigen ausüben.

Mercutio ist meiner Ansicht nach einer der wahrsten Charaktere des englischen Dichters und nur um so wahrer, weil er, wie der der Amme, seinen Ursprung der Phantasie oder vielmehr der feinen Beobachtungsgabe Shakespeare's verdankt. In diesem pathetischen und sentimentalen Stücke ist es wahrhaft wohlthuend, wenn ein Sonnenstrahl die Wolken durchbricht und uns nach dem Regen mit seinem Licht erquickt. Aber die Einführung der komischen Figur mußte für den Zusammenhang des Ganzen motivirt werden, und dies glückte dem Dichter in dem Maße, daß Mercutio zu einer der wirksamsten Personen der Tragödie wurde.

Mercutio ist ein Mensch, der das Zeug zu einem Dichter besitzt, wie es seine Erzählung von der Königin Mab am Besten zeigt. Seine Freunde fügen sich seinen Anordnungen gern und willig. Diese Ueberlegenheit, gepaart mit selbstbewußtem Stolz, giebt seinem Auftreten die Sicherheit und Gewandtheit des Edelmannes. Indessen ist er doch nicht im Stande, seine Persönlichkeit in ihrem vollen Umfange zur Geltung zu bringen. Als Verwandter des Prinzen, Freund des Benvolio und der Montecchi gehört er zur Partei der Letzteren. Er hat seine Freude an dem Streit der beiden feindlichen Häuser und ist gleich bereit, vom

Leder zu ziehen, wenn ihn zufällig die Feder eines Capulettischen Barett's unter der Nase kitzelt. Der Dichter läßt seinen Tod ausschlaggebend für die Katastrophe der Tragödie sein. Romeo liebt den Mercutio, und dessen Tod hat eine solche Bedeutung, daß er einen Conflikt hervorruft, aus welchem sich die Katastrophe in natürlicher und in logischer Weise entwickelt. Dies mag genügen als Erwiderung auf Dryden's Ausstellungen, die schon von Johnson widerlegt wurden. Dryden meint, der Dichter habe dem Mercutio im Anfange des Stückes eine so umfangreiche Rolle zugetheilt, daß er sich später nicht anders zu helfen gewußt habe als dadurch, daß er ihn schon im dritten Akte im Zweikampf fallen ließ. Wie kann Dryden so kurzsichtig sein und nicht einmal erkennen, daß von Mercutio's Tode der ganze unglückliche Ausgang des Dramas abhängt? In dem Bewußtsein, als Julia's Gatte auch Tybalt's Verwandter zu sein, hatte Romeo auf dessen Beleidigungen eine so sanfte Gleichmuth zu Schau getragen, daß sich Mercutio im Innersten empörte: als dieser aber im Kampf um des Freundes Ehre gefallen, da erhebt er sich voll Zorn und verlangt nach Genugthuung. Waren nicht die beleidigenden Worte, die Tybalt dem Romeo ins Gesicht warf, die Ursache zum Tode des Freundes? Gab nicht gerade Romeo's Dazwischentreten, um den Streit zu verhindern, dem Tybalt Gelegenheit, seine Klinge in Mercutio's Brust zu stoßen? Letzterer ruft:

„Ich bin verwundet!"

Und der siegreiche Tybalt ergreift die Flucht. Thörichte Hoffnung läßt den Romeo sagen, die Wunde könne nur eine leichte sein. Aber der Verwundete weiß es besser.

Romeo.

„Sei guten Muthes, Freund! die Wunde kann nicht beträchtlich sein.

Mercutio.

Nein, nicht so tief wie ein Brunnen noch so weit wie eine Kirchthüre; aber es reicht eben hin. Fragt morgen nach mir, und ihr werdet einen stillen Mann an mir finden."

Der sorglose Edelmann lacht und scherzt noch im Tode, wie er es sein Leben lang gethan.

„Zum Teufel eure Häuser!
Sie haben Würmerspeis' aus mir gemacht.
Ich hab es tüchtig weg — Verdammte Sippschaft!"

Diese letzten Worte des Sterbenden prophezeien die ganze furchtbare Katastrophe und dringen dem unglücklichen jungen Gatten in's innerste Herz. Das Gefühl der Ehre, das eine Zeit lang eingeschlummert war, ist wieder erwacht, und je rascher es erwacht, um so ungestümer macht es sich geltend. Schon sieht Romeo die dunkle Schicksalswolke am fernen Horizonte. Mercutio's Tod muß gerächt, Romeo's Ehre in Tybalt's Blut oder seinem eigenen rein gewaschen werden. Diese Entschließung von Seiten Romeo's ist ganz natürlich. Julia, die mit ihrer Schönheit sein jugendliches Ungestüm besänftigt hatte, kann seinen Arm nicht mehr aufhalten.

„Nun flieh' gen Himmel, schonungsreiche Milde!
Entflammte Wuth, sei meine Führerin!
Nun, Tybalt, nimm den Schurken wieder, den du
Mir eben gabst! Der Geist Mercutio's
Schwebt nah noch über unsern Häuptern hin
Und harrt, daß deiner sich ihm zugeselle.
Du oder ich! sonst folgen wir ihm beide."

Diese Scene muß sich rasch abspielen, damit sie in Romeo auch nicht der kleinsten Ueberlegung Raum gewähre. Es

wird blank gezogen, die Schwerter kreuzen sich, und Romeo's Degen dringt sofort in Tybalt's Brust. Tybalt fällt, ohne einen Laut von sich zu geben, denn Romeo's Schwert hat ihm das Herz durchbohrt. Sobald die That geschehen ist, Tybalt todt daliegt, übersieht Romeo alle die traurigen Folgen seines Thuns mit einem Blick. Sein Vetter Benvolio ruft ihm zu:

„Flieh, Romeo! die Bürger sind in Wehr,
Und Tybalt todt. Steh' so versteinert nicht!
Flieh, flieh! Der Prinz verdammt zum Tode dich,
Wenn sie dich greifen. Fort! hinweg mit dir!"

Und Romeo bricht in den Wehruf aus:

„Weh mir, ich Narr des Glücks!"

Er flieht davon und sucht in den Armen der Religion und Weltweisheit Rath und Trost. Die Weltweisheit kann lange ihre vernünftigen Gedankennetze spinnen, ihren besten Balsam spenden, weise Rathschläge geben und es für ein großes Glück ansehen, daß das Todesurtheil in Verbannung verwandelt worden; aber sie muß sich den ungestümen Ausbrüchen des Herzens gegenüber ohnmächtig bekennen, weil diese sich ihren Gesetzen nicht unterwerfen wollen. Die Leidenschaft, die nicht berathen sein will, zerreißt diese Netze, stürzt zur Erde und bricht das Genick. Für Romeo ist die Verbannung schlimmer als der Tod, ein langsamer grausamer Todeskampf, ein mit Rosen bekränztes Schaffot.

„Hier ist der Himmel,
Wo Julia lebt, und jeder Hund und Katze
Und kleine Maus, das schlechteste Geschöpf,
Lebt hier im Himmel, darf ihr Antlitz sehn;
Doch Romeo darf nicht. Mehr Würdigkeit,

Mehr Ansehn, mehr gefäll'ge Sitte lebt
In Fliegen als in Romeo. Sie dürfen
Das Wunderwerk der weißen Hand berühren,
Und Himmelswonne rauben ihren Lippen
Die sittsam, in Vestalenunschuld, stets
Erröthen, gleich als wäre Sünd' ein Kuß.
Dies dürfen Fliegen thun, ich muß entfliehn:
Sie sind ein freies Volk, ich bin verbannt,
Und sagst du noch: Verbannung sei nicht Tod?
So hattest du kein Gift gemischt, kein Messer
Geschärft, kein schmählich Mittel schnellen Todes
Als dies verbannt, zu tödten mich? Verbannt!
O Mönch! Verdammte sprechen in der Hölle
Dies Wort mit Heulen aus."

Die Lebensweisheit hat kein Herz und taugt nur für Solche, welche ihr Herz schon zum Schweigen gebracht. Die Jugend will Nichts von ihr wissen, die blos eine Freundin der Alten, Schwachen und Kranken ist. Sie ist nicht im Stande, dem Romeo eine andere Julia zu geben, eine Stadt in eine andere Gegend zu verpflanzen, einen Richterspruch ungültig zu machen. Der in seiner Liebe beleidigte Jüngling wirft sich zur Erde, rauft sich das Haar und wünscht, daß „des bangen Stöhnens Hauch, gleich Nebeln, ihn vor Späheraugen schirme." Zu diesem Bilde, das uns Shakespeare vom Kampfe der Lebensweisheit mit der Liebe, der Vernunft mit der Leidenschaft entwirft, hat dem Dichter die Wahrheit die Farben gemischt. Und so mögen denn auch die Schauspieler, welche einen Romeo, einen Mercutio, einen Bruder Lorenzo darstellen wollen, sich derselben Farben bedienen und in der Entwerfung ihrer Charakterbilder dieselbe Kunst bethätigen.

XI.

Bruder Lorenzo ist der Vertreter der kühlen, berechnenden Lebensweisheit. Sie bildet den schärfsten Contrast zu der ungestümen jugendlichen Leidenschaftlichkeit, welche einem phantasievollen Naturell ihren Ursprung verdankt.

Wir können es im Leben häufig beobachten, daß Personen, welche ihre eigenen Leidenschaften durch die Vernunft zum Schweigen gebracht, eine Ehre darein setzen, die an sich selbst erprobten Theorien Andern einzuprägen, und so durch Verbreitung ihrer Lehre die Menschheit zu bessern glauben. Bruder Lorenzo gehört zu dieser Gattung von Menschen. Er ist von Allem, was er sagt, thut und predigt, vollkommen überzeugt; er prüft das menschliche Herz mit seiner Sonde, wie er dies allem Geschaffenen gegenüber zu thun pflegt. Er sucht das Gemisch des Guten nnd Bösen ebenso im innersten Gewissen des Menschen wie in jeder Blüthenknospe.

„Die kleine Blume hier beherbergt gift'ge Säfte
In ihrer zarten Hüll' und milde Heilungskräfte:
Sie labet den Geruch und dadurch jeden Sinn;
Gekostet dringt sie gleich zum Herzen tödtend hin.
Zwei Feinde lagern so im menschlichen Gemüthe
Sich immerdar im Kampf: verderbter Will' und Güte;
Und wo das Schlechtre herrscht mit siegender Gewalt,
Dergleichen Pflanze frißt des Todes Wurm gar bald."

Aber in diesem Studium, das sich blos auf sein eigenes Einsiedlerleben anwenden läßt, sieht er nicht, daß die Theorie in seiner Lebensweisheit das allein Maßgebende ist; und diese Theorie meint, daß Alles, was man im Leben thut, sich den Gesetzen der vernünftigen Ueberlegung fügen müsse. Allein die nämliche Medizin paßt nicht für Alle. Lorenzo aber meint,

daß sein Mittel für Körper und Geist gleich heilsam sei, und daß sich jede Leidenschaft durch die Vernunft lenken lasse.

„Die Süßigkeit
Des Honigs widert durch ihr Uebermaß,
Und im Geschmack erstickt sie unsre Lust.
Drum liebe mäßig! solche Lieb' ist stät:
Zu hastig und zu träge kommt gleich spät."

Er möchte dem Herzen und dem Verstande, den Gedanken und Leidenschaften eine bestimmte Richtung und unabänderliche Norm geben und hat dabei das selbstgefällige Bewußtsein seiner eigenen Unfehlbarkeit. Wenn man dem ganzen Denken und Fühlen des Menschen die Vernunft als Führerin zugesellen könnte, so hätte die Menschheit seiner Ansicht nach das sociale Problem gelöst, und Regierungen und Gesetze wären überflüssig, weil Jeder sich selbst regieren könnte. Lorenzo ist ein edler Charakter voll religiösen Sinnes und ächter Menschenliebe, aber ein Mensch wie Alle, der in der Wahl seiner Mittel irrt. Durch das Ueberwiegen der Theorie entsteht ein Conflikt zwischen dieser und der ganzen Lebensweisheit des Mönches, und die von der Doppellast tyrannisirte Natur reißt sich von beiden los und lacht sie aus, wie schon Dowden in seinem „Cursus der dramatischen Literatur an der Universität Dublin (1881)" richtig bemerkt. Er sagt: „Lorenzo ist für seinen Hochmuth bestraft. Alle seine Mittel erweisen sich als unnütz, und der kleinste Zwischenfall macht sie zu nichte." Und ist es nicht so? Romeo's Diener Balthasar kommt früher in Mantua an als der Bote Lorenzo's. Romeo erhält die Nachricht von Julia's Tod. Auf seine Frage:

„Was macht mein theures Weib? Wie lebt mein Vater?"

antwortet der treue Diener Nichts, sondern schlägt nur betrübt die Augen nieder, wohl wissend, welch' herben Schmerz seinem Herrn die Trauerkunde bringen muß. Da dringt Romeo aufs Neue in ihn:

„Ist meine Julia wohl? das frag' ich wieder;
Denn nichts kann übel stehn, geht's ihr nur wohl."

Jetzt heißt die Pflicht den Diener reden:

„Nun, ihr geht's wohl, und nichts kann übel stehn.
Ihr Körper schläft in Capulets Begräbniß,
Und ihr unsterblich Theil lebt bei den Engeln."

Der wahre Schmerz hat keine Worte; der wildeste Kampf spielt sich stumm im Innern ab, bis sich die Verzweiflung in einer Verwünschung Luft macht. Romeo bleibt sich selbst getreu; den Sternen, seinen vertrautesten Gefährten, flucht er mit den Worten:

„Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!"

Er kauft sich Gift von einem armen verhungerten Apotheker, kehrt nach Verona zurück, eilt nach der Begräbnißstätte der Capuletti, öffnet den Sarg seiner Gattin, trinkt das Gift und stirbt auf dem Grabe seines geliebten Weibes. Die rasche Entschlossenheit hat der bedächtigen Lebensweisheit Hohn gesprochen. Aber zuvor noch steht am Grabe Julia's die Liebe der Liebe gegenüber, entzweit durch den Haß der Geschlechter; und der Haß fordert sein Opfer.

Paris, der von Romeo's Liebe zu Julia nichts weiß, erblickt in Ersterem nur den grimmigen Todfeind der Capuletti und will das Grab seiner Braut, das er mit Blumen bestreut, vor der Beschimpfung durch den verhaßten Montecchio schützen. Dieses Zusammentreffen hat der Dichter zu einer der schönsten Scenen voll dramatischen Lebens ausge-

arbeitet, in welcher uns vor Allem die Einheit des Gefühls durch die ihr innewohnende ächt künstlerische Wahrheit fesselt: die Liebe tödtet die Liebe mit dem Schwerte des Hasses.

Die beiden Schauspieler, welchen diese Scene anvertraut wird, müssen sich ganz und voll bewußt sein, daß ihnen Beiden in diesem Augenblicke die Leidenschaft Riesenstärke verleiht, daß in Paris sich die Liebe mit dem Haß gegen den leichenschänderischen Montecchio paart, während den Romeo die Wuth der Verzweiflung anstachelt.

Romeo.

„Versuch' nicht, guter Jüngling, den Verzweifelnden!
Entflieh' und laß mich! Denke dieser Todten!
Laß sie dich schrecken! — Ich beschwör' dich, Jüngling,
Lad' auf mein Haupt nicht eine neue Sünde,
Wenn du zur Wuth mich reizest; geh, o geh!
Bei Gott, ich liebe mehr dich als mich selbst,
Denn gegen mich gewaffnet komm' ich her.
Fort! eile! nenn' barmherzig ihn,
Den Rasenden, der dir gebot zu flieh'n!"

Aber die Hand des Paris packt Romeo ungestüm und will ihn vom Grabe zurückreißen, an das er sich wie ein Schiffbrüchiger an eine Klippe, festklammert.

„Verdammter Bube! ich verachte dich;
Gehorch' und folge mir! Denn du mußt sterben."

Eine Klinge blitzt in dem Halbdunkel des Grabgewölbes; zum zweiten Male flieht die schonungsreiche Milde zum Himmel, und die Sterne verhüllen sich, um das grause Schauspiel des Hasses nicht mit ansehen zu müssen. Romeo zieht sein Schwert, ficht und stößt es in Paris' Brust. Durch die düstre Stille der Todtenkammer hallt die matte Stimme des Sterbenden, nicht Haß und Fluch kündend, sondern um den letzten Dienst mitleidiger Liebe flehend:

„O ich bin hin! — Hast du Erbarmen, öffne
Die Gruft und lege mich zu Julien!“

Mitleid und Reue regen sich in Romeo's Herzen:

Auf Ehr', ich will's. — Laß' sein Gesicht mich schaun.
Mercutio's edler Vetter ist's, Graf Paris .....
Ich glaube: Julia habe sich mit Paris
Vermählen sollen; sagt' er mir nicht so? .....
O gieb mir Deine Hand, du, so wie ich
In's Buch des herben Unglücks eingezeichnet!
Ein siegeprangend Grab soll dich empfangen.“

Die Liebe gewährt, was der Haß verweigert; der Haß tödtet, die Liebe macht lebendig. Warum sollte Romeo den Wunsch des Paris nicht erfüllen? Die jungen Herzen haben sich verstanden; Romeo, der selbst zum Sterben bereit ist, hat Mitleid mit dem Sterbenden, und seine Seele schaut das verklärte Bild des Todten rein und unentstellt von den düstern Farben des Hasses. Der Tod kennt keine Eifersucht mehr, und Beide ruhen friedlich vereint auf Julia's Grab, das zum Altare der Liebe geworden. Im Himmel schwindet aller Haß, Alles athmet Liebe und Wahrheit. Des Geschickes Unstern und des eigenen Herzens Haß trennte sie; der Tod löschte beides aus; und Liebe und Menschlichkeit vereinen ihre Seelen.

Julia erwacht aus ihrer Lethargie. Sie sucht Lorenzo und ihren Gatten Romeo und findet dessen Leichnam zu ihren Füßen hingestreckt. Und mit dem Schwerte, das noch vom Blute des Paris raucht, giebt sie sich selbst den Tod. Der rasche von aller Ueberlegung freie Akt des Wollens und die augenblickliche Entschlossenheit, welche beide Liebenden in ganz gleicher Weise in den Tod treibt, bildet durch die

wunderbare Einheit des Denkens und Fühlens einen äußerst harmonischen Abschluß der Tragödie.

12.

Julia, Romeo, Tybalt, Paris, Mercutio sind todt, die Jugendblüthe Verona's ist entblättert. Die kühle egoistische Lebensweisheit steht verhöhnt und beschämt da. Diese tiefe Wahrheit ist vom Dichter in einer natürlich sich entwickelnden Handlung mit lebensvollen Gestalten und rasch auf einander folgenden Scenen dargestellt worden, ohne daß er im Dienste einer bestimmten Tendenz der Natur Zwang angethan hätte.

Wir schließen unsere Betrachtungen mit einigen treffenden Worten des glücklichsten Interpreten Coleridge.

„In der ganzen Tragödie herrscht eine seltene Einheit des Gefühls. Alles athmet Jugend und Frühling. Es ist die Jugend mit allen ihren Tugenden und Thorheiten, mit ihrem wilden Ungestüm, es ist der Frühling mit all seinen Blumen und Düften, mit seiner ganzen Unbeständigkeit. Dasselbe Gefühl ist Triebfeder, Ausgangspunkt und Ziel, Anfang und Ende des Werkes. Die Alten in unserm Drama, die Montecchi und Capuletti, sind keine Alten gewöhnlichen Schlages; auch in ihnen wallt das Blut rascher, voll Leidenschaft und Ungestüm. Romeo's Wechsel in der Leidenschaft, seine beschleunigte Vermählung, selbst seine Entschlossenheit zum Tode charakterisiren vortrefflich das ungestüme Wesen der Jugend. Julia's Liebe gleicht dem zarten melancholischen Sang der Nachtigall, dem berauschenden Duft der Rose, dem ganzen Zauber des Frühlings. Aber all diese Lebensfülle erstirbt in einem langen und tiefen Seufzer wie im letzten Hauche des Abendwindes.

Hamlet.

Mein lieber Freund Angelo de Gubernatis that schon in der Vorrede zu dem vorliegenden Buche der Geschichte des Dänenprinzen Hamlet Erwähnung, wie sie uns von Saxo Grammaticus in seiner historia Danica erzählt ist. Um dem Interesse des Lesers entgegenzukommen und ihm einen klaren Einblick in die Sache zu verschaffen, will ich meinen Studien zu Hamlet eine kurzgefaßte Uebersetzung der Erzählung des genannten Historikers vorausschicken.

Saxo Grammaticus lebte vom Jahre 1150 bis 1220 nach Christi Geburt. Sein Werk entstand und wurde vollendet in den Jahren 1180 bis 1208. Die erste Ausgabe, die sich bis auf unsere Tage gerettet hat, ist ein Pariser Druck vom Jahre 1514. Die Erzählung von Hamlet fand in der Fassung, die uns dort entgegentritt, Aufnahme in die tragischen Geschichten Belforest's. Den Inhalt der ersten Bände des letzteren Werkes bilden Uebersetzungen der italienischen Erzählungen Bandello's, unter denen die Geschichte Romeo's und Juliens eine Hauptrolle spielte. Die Geschichte Hamlet's ist die erste Erzählung des fünften Bandes, der im Jahre 1570 zu Paris gedruckt wurde. Eine englische Uebersetzung davon haben wir in einer Ausgabe vom Jahre 1608, deren

einzig erhaltenes Exemplar sich in der Bibliothek des Collegiums der Dreifaltigkeit in Cambridge befindet. Der Titel des Buches lautet: Geschichte Hamlet's, London, Druck von Richard Bradocke, Verlag von Thomas Pavier. Ohne Zweifel war dies Shakespeare's Quelle. Wie musterhaft und ächt künstlerisch die Aenderungen und Verbesserungen sind, die der Dichter sich seinem Original gegenüber erlaubte, darüber möge der Leser selbst urtheilen.

Geschichte Hamlet's.

Fengo versammelte heimlich die Schaar seiner Getreuen und, als er sich stark genug glaubte, um den entscheidenden Schlag zu führen, überfiel er eines Tages hinterrücks seinen Bruder Hovendill und tödtete ihn verrätherischer Weise, während er mit seinen Freunden bei einem Bankette saß. Listig wußte er sich vor den Unterthanen seines Bruders und Herrn von dem furchtbaren Verbrechen rein zu waschen. Mit der Doppelschuld des Brudermordes und der Blutschande belastet — er hatte nämlich schon vorher Hovendill's Weib verführt — heirathete Fengo, durch die Straflosigkeit ermuthigt, das ruchlose und schwache Weib, dem einst die Ehre zu Theil geworden, die Gemahlin eines der tapfersten und weisesten Fürsten des Nordens zu sein. Geruthe vergaß sich so weit und sank so tief, daß sie, aller Ehre und Treue gegen ihren ehemaligen Gatten baar, dem Mörder ihres legitimen Eheherrn die Hand reichte.

Prinz Hamlet, der sich wehrlos der Willkür seiner Mutter anheimgegeben sah, glaubte sein eigenes Leben bedroht, und um den Tyrannen um so besser zu täuschen, schützte er mit raffinirter Kunst Wahnsinn vor, und dies

gelang ihm so meisterhaft, daß er dadurch sein Leben gegen den Verrath und die Intriguen seines Oheims zu vertheidigen wußte. Des Aufenthaltes am Königshofe überdrüssig, wo seine Mutter einzig darauf bedacht war, ihrem Liebhaber zu gefallen, anstatt den Tod ihres Gatten zu rächen und den Sohn in die angestammten Rechte einzusetzen, zerriß Hamlet seine Kleider, warf sich zur Erde, wälzte sich im Staub, lief durch die Straßen wie ein Verrückter und stieß seltsame Worte aus, die ihm der Wahnsinn einzugeben schien. Sein ganzes Gebahren glich dem eines Menschen, dem aller Verstand abhanden gekommen. Weil ihm der Weg der Gewalt verschlossen war, fing er an, die Höflinge und Pagen in der Umgebung seines Oheims und Stiefvaters zu hänseln und zu verspotten. Mitten in dem Wust von Albernheiten und verrückten Worten aber leuchteten von Zeit zu Zeit seltsame Gedankenblitze auf, tiefsinnige Betrachtungen, die ein kluger Kopf nicht für Aeußerungen des Wahnwitzes halten konnte.

Hamlet sah wohl ein, welcher Gefahr er sich aussetzte, und zeigte sich deßhalb den Spähern, die sein Oheim sandte, um die Ursache seines Trübsinns zu erfahren, öfters zuvorkommend und fügsam. Selbst eine Edeldame stand im Solde seines Oheims. Der Prinz merkte die Absicht und fühlte sich um so mehr beleidigt, als die Edeldame einst seine Geliebte gewesen. Unter den Freunden Fengo's befand sich einer, der mehr als alle Andern Hamlet's Verrücktheit bezweifelte. Um den Prinz in eine Falle zu locken, entwarf er folgenden Plan: Der König soll dergleichen thun, als ob er in Staatsgeschäften von großer Wichtigkeit eine Reise an-

trete; indessen solle man Hamlet mit seiner Mutter in ein Gemach des Palastes locken, während sich Jemand hinter der Tapete versteckt halte, um ihr Gespräch mitanzuhören, damit man darnach die geeigneten Vorsichtsmaßregeln treffen könne. Dieser Vorschlag gefiel dem Könige sehr. Der witzige Rath des Königs begab sich in das Zimmer der Königin und verbarg sich hinter den gewirkten Tapeten. Die Königin und Hamlet kamen auch alsbald; allein Letzterer witterte Verrath und spielte die Rolle des Wahnsinnigen weiter, indem er wie ein Hahn in das Zimmer hüpfte und mit den Armen um sich schlug, als wären es Flügel. Als er aber hinter der Tapete etwas rascheln hörte, schrie er laut: „Eine Ratte! eine Ratte!“, stieß seinen Degen durch die Tapete und traf gerade die Brust des witzigen Rathes, der den Ruf ausstieß: „Ich bin verwundet!“ Hamlet hob bei diesem Geschrei die Tapete auf, und welch ein Anblick bot sich ihm dar! Der Höfling, schon halb todt, lag auf seinen Knieen; Hamlet zog ihn hervor und beendete das angefangene Werk. So wurde die Intrigue entdeckt, und der Erfinder erhielt den gebührenden Lohn. Jetzt wandte sich der Prinz zu seiner Mutter, die, von Gewissensbissen gefoltert, weinend vor ihm stand, und fing an, in ernstem und majestätischem Tone also zu ihr zu reden: „Was ist der Grund, verruchtes Weib, daß du das scheußlichste Verbrechen, das ein Mensch denken und begehen kann, mit der erlogenen Rolle der Gattin bemäntelst? Jetzt habe ich die Ueberzeugung, daß du nur aus zügelloser Sinnenlust und wollüstiger Gier deine Arme ausgebreitet und den Verräther und scheußlichen Tyrannen, der meinen Vater ermordet, an deinen unreinen Busen ge-

drückt hast. O Königin Geruthe, nur unzüchtiges Verlangen und wilde Sinnenlust hat in euerem Herzen das Andenken an die Mannestugend und Tapferkeit eines so trefflichen Königs, wie mein Vater, euer Gatte, war, auslöschen können. Braust nicht auf, ich bitt' euch, wenn ich, hingerissen von Schmerz und Verzweiflung, so kühnlich und feierlich zu euch spreche und euch weniger Achtung bezeuge, als es Sohnespflicht wäre. Ihr habt meiner ganz vergessen, ihr habt das Gedächtniß meines verstorbenen Vaters aus eurer Seele vertilgt. Ihr könnt nicht schamroth werden, wenn ich nun alle Achtung und Rücksicht, die ein Sohn der Mutter schuldet, bei Seite lasse."

Die Königin war im Innersten erschüttert; Hamlet's Finger hatte gerade die Stelle berührt, die am meisten schmerzte. Dennoch zeigte sie keinen Unwillen und Zorn über die Zurechtweisung und die bitteren Vorwürfe des eigenen Sohnes. Sie hatte nur den einen Gedanken, zu welchen Erwartungen so tiefer Verstand, so berechnende Klugheit und List, wie ihr Sohn sie besaß, hätten berechtigen können. Sie wagte nicht einmal die Augen aufzuschlagen und ihm ins Gesicht zu schauen, weil sie sich ihres Unrechtes bewußt war; ihr Herz aber fühlte das ganze Entzücken einer Mutter, die es in die Arme des Sohnes zieht.

Nach diesem Ereigniß kehrte Fengo an den Hof zurück und faßte den Entschluß, Hamlet nach England abreisen zu lassen. Zu seiner Begleitung waren zwei treue Diener des Königs auserwählt, welche dem Könige von England Runenstäbe überbringen sollten, die das Todesurtheil Hamlet's enthielten. Aber der schlaue Dänenprinz las die geheimen

Zeichen, während seine Gefährten schliefen, und lernte so die Verrätherei seines Oheims kennen; er vertauschte die Ruhnenstäbe mit andern, die er selbst geschnitten, und wodurch dem Könige von England der Auftrag ertheilt wurde, seine beiden Gefährten hängen zu lassen. Hamlet war bei Lebzeiten seines Vaters in die schwarze Kunst eingeweiht worden, durch welche die bösen Geister die Menschheit foppen. So war er über die Dinge der Vergangenheit unterrichtet. Zuletzt verschafft sich Hamlet in der Geschichte vollkommene Genugthuung: er tödtet den ehebrecherischen Oheim, rechtfertigt in einer Rede an's Volk die begangene That und wird König von Dänemark. Er verheirathete sich zweimal und stirbt in der Schlacht.

Dies ist in Kürze die Erzählung des Saxo Grammaticus.

Shakespeare's Hamlet.

Schon wiederholt habe ich öffentlich über Shakespeare's Werke und speciell über „Hamlet“ gesprochen; aber, wie der Lateiner sagt, verba volant, scripta manent. Der Redner erntet da leicht Applaus, wo der Schriftsteller den Stachel der Kritik findet. Wohlan! ich will mir einbilden, ich stände einem nachsichtigen Hörerkreise und nicht einem kritischen Leser gegenüber, und werde über Hamlet sprechen, wie mein Talent, ihn auf der Bühne darzustellen, es mir gestattet. Ich bitte daher den gütigen Leser, nicht jedes meiner Worte auf die Goldwage zu legen.

Es ist nicht meine Absicht, alle jene großen Männer, welche den genialen Dichter kommentirt und gelobt, noch die Reihe von kleinen Geistern, welche ihn bekrittelt, mit Namen aufzuzählen; ebensowenig will ich prüfen, ob Jene Recht und Diese Unrecht hatten. Ich will nur sagen, wie er mir erschienen, und warum ich seine Gestalten bald so, bald so dargestellt.

Man ist in einem großen Irrthum befangen, wenn man glaubt, daß die Shakespeare'schen Werke sich nicht zur Aufführung eigneten. Weil wir uns an das Gekünstelte ge=

wöhnt haben, muthet uns die wahre Kunst seltsam an. Denn an die Stelle des rein Menschlichen ist heutzutage das Conventionelle getreten. Shakespeare schrieb seine Werke ausschließlich für das Theater und das Volk; hatte er doch seine ersten Versuche in Volkstheatern vor einem Publikum von Arbeitern und Handwerkern zum Besten gegeben, die sich ihr Mittags- und Abendbrot mitbrachten. Erst als Diese Andern von dem großen Eindrucke, den sie empfangen, und von dem rauschenden Erfolge der Stücke des jungen Dramatikers erzählten, da wurde die hohe Gesellschaft auf ihn aufmerksam, und der berühmte Bacon und Graf Essex brachten ihm ihre Huldigung dar und bekannten sich als seine Verehrer.

Shakespeare wendet sich direkt an den Menschen; er will sein Innerstes bewegen. Wie ein kundiger Anatom legt er seine Hand auf die Stelle des Herzens, wo das Geschwür der Leidenschaft sich öffnet; als unbarmherziger Arzt sticht er es auf, erweitert die Wunde und sagt zu dem Kranken: 'Nimm dich in Acht! Dies ist deine Krankheit, dies ist deine Rettung. Hier deine Leidenschaften, da deine Tugenden, da deine Laster.' Wer da sagt, Shakespeare sei unverständlich, der irrt sich. Shakespeare redet so, daß er von Allen, auch von den Ungebildeten verstanden wird.

Auf Shakespeare paßt der lateinische Spruch: poeta nascitur. Er war Dichter von Jugend auf und sich kaum seiner poetischen Kraft und seines Genies bewußt. Deßhalb sind seine Werke stets wahre Kunst, in enger Beziehung zur Natur, und niemals abstrakte Wissenschaft und leere Theorie. Suchen wir bei sorgfältigem Studium und genauer Analyse seiner Werke nach dem Idealismus, und meinen wir, ihn in

dem weiten Gebiete des Romanticismus gefunden zu haben: so stellt er einen Menschen, wie wir sind, vor unsere Augen, ein Gemisch von Gut und Böse. Ist Shakespeare's Ablehnung des Classicismus eine Folge bewußter Principien? Keineswegs. Ihn leitete blos sein dichterischer Instinkt und sein Genie. Shakespeare's Kunst ist nicht der Ausdruck einer bestimmten Zeit, so wenig als sie an eine bestimmte Form gebunden ist. Die Charaktere, die Leidenschaften und deren Entfaltung, die Antithesen und Synthesen bedingen für jedes seiner Werke eine verschiedene Form. Darum ist er der Dichter aller Zeiten; denn wenn die Leidenschaften der Natur und Wahrheit gemäß geschildert sind, so bleiben sie zu allen Zeiten unveränderlich. Jedes der Shakespeare'schen Werke stellt einen andern Typus, eine verschiedenartige Leidenschaft dar. Keines gleicht dem Andern; denn wenn auch dieselbe Leidenschaft öfter wiederkehrt, so unterscheidet sie sich doch jeweils nach Maßgabe des Zeitalters, der socialen Stellung der Personen, des Klimas und der äußern Umstände. Othello's Liebe gleicht nicht derjenigen Romeo's, noch Richard's III. Ehrgeiz dem Macbeth's. — Ich lasse mich hier nicht auf die Streitfrage ein, ob der Bürger von Stratford seine Bildung aus Büchern geschöpft, und ob er überhaupt ein kultivirter Geist gewesen. Mir scheint es, daß Shakespeare ebenso sehr Bücher als Menschen studirt hat, und das Resultat dieses beiderseitigen Studiums war das denkbar glücklichste. Ich glaube, daß die großen Genies wie die großen Propheten vom Finger der Gottheit berührt worden sind und mit Recht die Lieblinge der Natur heißen. Sie brauchen nur die Augen aufzuthun, und sie haben Alles

gelesen, erkannt und erwogen. Als gerechte Richter halten sie die rechten Maße und die rechte Wage in der Hand und täuschen den Käufer nicht. Ein Geist, wie der Shakespeare's, empfängt seine Anregung von Allem, womit er in Berührung kommt. Liest er eine Novelle, so erweitert er den Gesichtskreis der Erzählung; die Personen wachsen zu Riesen heran, und mit gewaltigem Hebel bewegt er den Streit der Leidenschaften; die Handlung entwickelt sich ins Breite, das kleine Scharmützel wird zum mächtigen Kriege, der Brand eines Heuschobers zur Zerstörung einer Stadt, und Alles endigt mit einer naturgemäß sich ergebenden Katastrophe.

Was Wunder, wenn er aus Novellen und Legenden die schönsten und erschütterndsten Tragödien zu gestalten wußte! Das Genie giebt und empfängt, theilt aus und nimmt entgegen, begeistert und wird begeistert. So schuf Shakespeare Alles neu, den Othello, Romeo, Shylok und den Sturm; so gab er in der englischen Geschichte den Heinrichen und Richard III., in der römischen dem Cäsar, Marcus Antonius und Coriolan neues Leben. Sein Genius durchschweifte das ganze Weltall, fühlte in Italien die Liebesgluth des Südens und unter Afrika's Himmel, der die Stirne verbrennt und das Herz versengt, die Raserei der Eifersucht. Als Meister im Studium der Leidenschaft wußte er diese den manigfaltigsten Charakteren anzupassen, weil sein Geist jene Universalität besaß, vermöge deren er sein eigenes Wesen dem jeweils darzustellenden Charakter unterzuordnen und jede Leidenschaft ihren eigenen Gesetzen entsprechend zu entwickeln wußte.

Seine Phantasie eilte in raschem Fluge vom Norden

zum Süden; mit einem einzigen Blick überschaute er Alles und drang ins Innerste der Dinge; mit wenigen kräftigen Strichen zeichnete er naturwahre Gestalten; aus dem rohen Stoffe, den ihm einfache Novellen und die Erzählungen der Weltgeschichte an die Hand gaben, formte er die manigfaltigsten Charaktere und schuf sich eine ganze Welt voll Leben und Bewegung. Die Eifersucht des Mohren und die Leidenschaft der unglücklichen Liebenden von Verona haben allerdings ein speciell südliches Colorit und sind darum auch den Völkern des Südens zumeist verständlich, und die Heinriche und Richard der Dritte werden zunächst den Engländer fesseln; aber kann man auch von Coriolan, Cymbeline, Macbeth, Julius Cäsar, König Lear und vielen anderen Werken komischen und tragischen Inhaltes dasselbe behaupten?

Shakespeare's Genius, der die Welt durchflogen und in jedem Menschenherzen gelesen, wollte alle diese Glieder zu einem Ganzen vereinigen, von jedem Menschen eine Fiber nehmen und diese Stücke zu einer neuen Gestalt verbinden und zu ihr sagen: Rede und wandle! In jedem Spiegel, den du unterwegs triffst, sollst du dich bespiegeln. Du sollst zur Menschheit sprechen, und sie soll den Widerhall deiner Worte im innersten Herzen empfinden und ihn dir rein und unverfälscht zurückgeben. So entstand Hamlet.

In noch höherem Maße als Briareus, jener Riese mit hundert Armen und hundert Köpfen, besitzt die Gestalt Hamlet's alle Fähigkeiten der verschiedensten Menschen vereint in sich; Hamlet ist universal. Je mehr der heftigste Widerstreit der entgegengesetztesten Gedanken und Leidenschaften, der Entschlüsse und des thatlosen Zauderns die Gestalt dem

Menschlichen ferne zu rücken scheint, um so näher steht er einem Jeden von uns und findet sein getreues Abbild in jedem Menschen, sei er im Orient oder im Occident geboren. Mehr oder weniger ergeht es uns Allen wie Hamlet. Wer als denkender und fühlender Mensch mit warmem Blute die leidenschaftlichen Triebe des Herzens durch die Vernunft zügeln lernte, gleicht wenigstens theilweise der scheinbar fremdartigen, aber durch und durch wahren Gestalt des unglücklichen Dänenprinzen. Hamlet ist die Stimme des Gewissens, das sich bei der ersten vernünftigen Erwägung der That nicht beruhigt. Wir sehen unsere Seele wie in einem Spiegel und sind überrascht, aus seinem Munde Gedanken zu vernehmen, die vereinzelt und ordnungslos schon oft unser Inneres bewegten, die aber als bedeutungslose Träumereien vergessen wurden. Sie tönen, wie Nachts im Gebirge der Schall unserer eigenen Schritte, unheimlich an unser Ohr; mögen wir auch eilen, um die Zahl der Schritte zu vermindern: das Echo verfolgt uns und jagt uns Furcht ein. Hamlet ist der Widerstreit zwischen der intellektuellen und physischen Kraft; erstere überwiegt, letztere unterliegt. Wenn Hamlet die Muskelkraft eines Herkules gehabt hätte, sie wäre unter der Wucht seines geistigen und sittlichen Wesens zusammengebrochen. Ich erinnere hier an Calderon, der unter dem Eindrucke des Shakespeare'schen Hamlet sein Drama „das Leben ein Traum" schrieb. Sigismund muß darin, ähnlich wie Hamlet, einen Kampf zwischen der physischen und intellektuellen Kraft bestehen; aber hier beherrscht anfänglich die physische Kraft das sittliche Wesen und wird erst nach einer schweren Probe, welche die traurigen Folgen

jener Alleinherrschaft zeigt, durch das letztere in die rechten Bahnen gelenkt.

Hamlet hat seine physische Kraft nie erprobt, weil die intellektuelle Kraft ihm hemmend im Wege stand. Da sich die That von dieser Fessel nie frei machen konnte, so mußte er schließlich Andere und sich selbst hinopfern.

Hamlet ist der Sohn des rechtschaffenen und heldenmüthigen Königs, der den norwegischen Fürsten und Kriegshelden Fortinbras besiegt hat. In der Schule seines Vaters herangezogen, hat er dessen Tugenden geerbt. Als Thronerbe wollte er ein würdiger Nachfolger sein und erwarb sich eine tüchtige geistige und moralische Bildung. Hamlet ist rechtschaffen, hochgebildet und edelmüthig; eitle Gedanken finden keine Stätte in seinem Sinn, gemeine Leidenschaften keine Nahrung in seinem Herzen. Die philosophischen Studien, denen er auf der Universität zu Wittenberg oblag, haben seinen Geist zu sehr in Anspruch genommen; er sucht allen Dingen auf den Grund zu kommen und will, ehrgeizig auf sein Wissen, Menschen und Leidenschaften beurtheilen. Er studirt und analysirt sich selber und wird unwillig, wenn er seine Natur dem Wesen Anderer unähnlich findet. Hamlet endlich ist ein Grübler, und zwar haben ihn nicht die Verhältnisse dazu gemacht, sondern lediglich seine eigene Liebhaberei. Hätten ihm seine Erlebnisse keinen Stoff zum Grübeln geboten, so hätte er ihn anderswo gesucht. Hamlet verschließt sich dem gewöhnlichen Gange der Dinge nicht: er liebt und wird wieder geliebt. Er liebt eine Jungfrau, Namens Ophelia; er liebt sie wirklich; denn er kann auf die Dauer seiner Liebe und Treue schwören:

„Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht!"

Wie konnte Hamlet diesem Schwure je untreu werden? Um Ophelia zu vergessen, mußte in seinem Herzen eine große Katastrophe stattfinden. Und dies geschah. Die Sterne strahlten für Hamlet nicht mehr, die Sonne verdunkelte sich, die Wahrheit log. Denn welche Wahrheit bleibt uns, wenn die Tugend der eigenen Mutter Lug und Trug ist? Wenn diese log, war für Hamlet Alles Lüge.

Seine Studien werden durch eine traurige Nachricht unterbrochen. Der König, sein Vater, ist gestorben. „Woran ist mein Vater gestorben?" — „Eine Schlange stach ihn zur Nachmittagsstunde, als er im Garten ruhte." — Das forschende Auge Hamlet's sucht in des Oheims und der Mutter Mienen zu lesen; sein Geist verwirrt sich, er schwankt, er glaubt dem Worte nicht. Kaum zwei Monate sind seit des Königs unseligem Tode verstrichen; da wirft man schon die Trauerkleider ab, ruft aus allen Theilen des Reichs die Großen und Feldherrn zusammen und verkündet feierlich, daß der Bruder des verstorbenen Königs der verwittweten Königin zum Ehebunde die Hand reiche und den Thron von Dänemark besteige; Hamlet's Zweifel mehren sich; und dem Oheim, der ihn Sohn nennt, antwortet er:

„A little more than kin and less than kind."

nach Schlegel: „Mehr als befreundet, weniger als Freund."[1])

[1]) „Freundschaft" ist hier im Sinne von „Verwandtschaft" zu verstehen.

Mit diesem Wortspiele sagt er sich von den verwandtschaftlichen Banden, die ihn an den König knüpfen, gänzlich los und erklärt: Ich hatte nur einen Vater; dieser Vater ist nicht mehr, und mir graut davor, die Hand zu entdecken, die ihn mir geraubt.

Hamlet legt allein am Tage der schmachvollen Hochzeit Trauerkleider an, um den Vermählten gegenüber feierlichen Protest zu erheben. Er will sich nicht davon überzeugen lassen, daß seine Mutter den verstorbenen Gemahl vergessen habe, und sucht sich aus dem Reiche zu entfernen. Aber der Brudermörder hat ein Interesse daran, den Kronprätendenten im Auge zu behalten. Die Mutter bringt den Sohn dahin, sich widerwillig zu unterwerfen und auf die Reise zu verzichten.

„O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging' und löst' in einen Thau sich auf!
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! — O Gott, o Gott!"

Diese Aeußerung, eine der ersten, in denen uns Hamlet sein Innerstes erschließt, giebt uns schon die Umrisse seines zweifelnden Charakters.

„Wie ekel, schaal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!
Pfui! pfui darüber! 'S ist ein wüster Garten,
Der auf in Samen schießt; verworfnes Unkraut
Erfüllt ihn gänzlich. Dazu mußt' es kommen!
Zwei Mond' erst todt! — nein, nicht so viel, nicht zwei;
Solch trefflicher Monarch! der neben diesem
Apoll bei einem Satyr, so meine Mutter liebend,
Daß er des Himmels Winde nicht zu rauh
Ihr Antlitz ließ berühren. Himmel und Erde!
Muß ich gedenken? . . . .
Schwachheit, dein Nam' ist Weib!"

„Schwachheit, dein Nam' ist Weib!" Ist das eine Anklage oder eine Entschuldigung? Es könnte das Eine oder das Andere sein; aber der Schauspieler muß diesen Satz besonders hervorheben, weil er zu den an Ophelia gerichteten Worten: „Zweifle an der Sonne Klarheit ꝛc." die nothwendige Ergänzung bildet. Diese Schwachheit, die Hamlet durch das Beispiel seiner Mutter im Weibe entdeckt hat, bildet den Keim zu dem Treubruche, den er selbst an Ophelia begeht. Hamlet, anstatt die, welche ihm das Leben geschenkt hat, zu schmähen, bricht in den Wehruf aus:

„Doch brich, mein Herz! denn schweigen muß mein Mund."

Liebte Gertrud ihren ersten Mann? Liebte sie ihren Sohn? Gertrud hat große Aehnlichkeit mit Agamemnon's Weib, Orest's und Elektra's Mutter. Sie hat nicht, wie Klytämnestra, den Muth, eine große That, und wäre es ein Verbrechen, zu vollbringen. Aber ein Mann, der wilden Orgien und wüsten Schmausereien fröhnt, hat für sie mehr Anziehungskraft als einer, in dem die moralischen Eigenschaften vorwiegen, der das Kriegsspiel, den Ruhm, die Wohlfahrt seines Reiches und Volkes erstrebt. Es ist ganz natürlich, daß Gertrud sich so plötzlich zu dem neuen Ehebunde entschließt, wenn ich auch nicht die Ansicht einiger Commentatoren theile, welche sie der Mithilfe an dem Brudermorde verdächtigen. Denn wäre dem so, so könnte sie nicht in der vierten Scene des dritten Aktes zu ihrem Sohne sagen:

„Du kehrst die Augen recht ins Innere mir
Da seh' ich Flecke, tief und schwarz gefärbt,
Die nicht von Farbe lassen",

was so viel heißt, als daß sie vor dieser Unterredung noch niemals Einkehr in ihrem eigenen Herzen gehalten und so auch nicht erkannt hatte, welches Verbrechen sie unbewußt begangen. Gertrud hatte keinen Antheil an dem Verbrechen; sie ist Mitschuldige durch Leichtfertigkeit, weil sie nicht genauer nachgeforscht, wie eigentlich der König gestorben. Sie ist Ehebrecherin aus Lust und Sinnlichkeit, und wir müssen hierin dem Geiste des verstorbenen Königes glauben, der uns den Hergang seines Todes genau berichtet. Die Liebe Gertrud's zu ihrem Gatten und zu ihrem Sohne ähnelt der Klytämnestra's zu Orest und Elektra auch darin, daß sie nicht über ihre niedrigen Triebe den Sieg zu erringen vermag.

In Claudius, der die Wittwe des vergifteten Bruders liebt, finden wir nichts von einer derartigen Liebe. Ihm ist kein Laster fremd; dabei fehlen ihm aber alle jene Eigenschaften, welche allein den Verbrecher zum Helden stempeln. Er kennt nur eine Leidenschaft, den Ehrgeiz. Als Bruder des Königs strebt er nach dem Scepter, und jedes Mittel ist ihm zur Erreichung dieses Zweckes gut genug. Claudius wird von derselben Leidenschaft getrieben, wie Macbeth und Richard III.; aber zum großen Tyrannen fehlt ihm nichts weniger als Alles. Seine Thaten sind so feig und niederträchtig, seine Mittel so kleinlich, daß er sich nicht zu der Höhe eines heldenhaften Bösewichtes zu erheben vermag. Er ist ein Bösewicht ganz gewöhnlichen Schlages; in ihm spielt sich auch ein Kampf zwischen Natur und Sittlichkeit ab. Daß Shakespeare wohl im Stande war, einen wahrhaft heldenhaften Bösewicht zu schildern, beweist zur Genüge die

Gestalt Richard's III., der mit derselben Entschlossenheit, mit der er schonungslos Brüder, Enkel und Gattinnen hinmordet und in teuflischer Verstellung die Rolle eines Scheinheiligen spielt, auch dem gelandeten Richmond in offener Fehde entgegentritt uud als Held zu sterben weiß. In Claudius dagegen wollte uns Shakespeare einen Bösewicht ganz gewöhnlichen Schlages vorführen. Dieser Feigling besitzt in der Schauspielscene nicht einmal die Kraft der Selbstbeherrschung und will hernach seinem Gewissen das Gefühl der Reue und Zerknirschung, seinen Lippen ein Gebet um Verzeihung und Vergebung abtrotzen. Aber weil ihm die Kraft fehlt, der Krone zu entsagen, so legt er seine Erbärmlichkeit, wie es alle niederträchtigen Naturen pflegen, seinem Charakter und Gott zur Last, weil sie ihm nicht die Kraft zur Reue gegeben hätten. Der Monolog des Claudius im dritten Akte läßt sich mit dem kurz vorher gesprochenen berühmten Selbstgespräche Hamlet's („Sein oder Nichtsein") vergleichen, das wir später betrachten werden. Diese beiden Monologe zusammen geben ein vollständiges Bild der menschlichen Reflexion über die Antriebe des Gewissens; Hamlet's Selbstgespräch spiegelt die Gedanken des guten, Claudius Monolog das Denken des schlechten Menschen. Keine der beiden Reflexionen führt zur That; aber sie geben uns beide den richtigen Maßstab zur Beurtheilung der verschiedenen menschlichen Schwächen an die Hand.

Zu einem Könige wie Claudius paßt ein Minister wie Polonius. Der Dichter gibt uns in dieser Gestalt eine genaue Copie jener so zahlreich vorkommenden Höflinge, die als alte Erbstücke der königlichen Paläste Alles sehen,

wenn Andere es gesehen haben, die Alles voraussehen, wenn es sich ereignet hat, die sich als Philosophen und Propheten gebärden, während sie nur Pedanten sind. Polonius ist eine in der Königsburg hausende Grille, welche mit ihrem eintönigen Gesang das unmusikalische Königspaar unterhält und das Ohr des verzweifelten und unentschlossenen Prinzen ermüdet. Der Höfling weiß und sieht Alles; aber wie der verstorbene König um's Leben gekommen, weiß er nicht, und des verwaisten Sohnes Schmerz sieht und versteht er nicht. „Der König ist todt", schreit Polonius, „es lebe der König, wenn ich nur an meinem Posten bleibe!" Er hat eine junge und schöne Tochter; er prahlt damit und hält sich für einen zweiten Jephtha. Er liebt seine Tochter, weil eben ein Vater seine Tochter lieben muß, aus väterlichem Brauche; er achtet den Prinzen, weil dieser aus königlichem Blute stammt; er liebt und haßt ihn nicht, noch sucht er das Herz des Prätendenten oder seiner Gegner näher zu erforschen. Er begnügt sich damit, vor dem Prinzen, wie es sich für einen ächten Höfling schickt, eine tiefe Verbeugung zu machen; und seiner Tochter sagt er: „Vergiß den Prinzen, oder ich halte Dich für eine Närrin." Mir scheint eine solche Figur nicht zwecklos und überflüssig, wie überhaupt bei Shakespeare Nichts überflüssig ist. So unbedeutend sie uns auf den ersten Blick erscheinen mag, so trefflich fügt sie sich in den ganzen Rahmen des Zeitbildes ein und vervollständigt das gesammte Colorit der Handlung. Und wir werden hier, wie bei einem großen Schlachtgemälde, das Einzelne nicht als solches, sondern nur im Hinblick auf den Zweck des Ganzen zu beurtheilen haben.

In der Zeichnung des Weibes, jenes Wunderwerkes

der Natur, das zur himmlischen Tugend wie zum teuflischen Verbrechen gleich befähigt ist, hat Shakespeare überall sich als Meister bewährt.

Ophelia, Desdemona, Cordelia, die beiden Portia's, Lady Macbeth, Goneril, Regan, sind die treuen Abbilder dieses Wesens, das die höchste Kraft mit dem reichsten Gemüthsleben verbindet und dadurch eine Haupttriebfeder menschlichen Handelns geworden ist.

Ophelia's Liebe zu Hamlet ist rein und unschuldig. Das junge Mädchen gleicht dem stillen Bach, der sich in den wilden Strom ergießt und, mit diesem vereint, dem Weltmeere zugeführt wird. Hamlet ist der erste Mann, der zu ihrem Herzen gesprochen hat. Sie liebt, fürchtet und achtet ihn. Welch' bedeutsamer Gegensatz zu dem Charakter und der Leidenschaft Gertruds! Welch' wirkungsvolles Halbdunkel!

Ophelia hat von Hamlet reiche Geschenke erhalten. Doch da es theure Erinnerungszeichen sind, wäre sie, trotz des väterlichen Befehls und des brüderlichen Rathes nicht so leicht bereit, sie zurückzugeben, wenn sie nicht dadurch ihrem ungetreuen Geliebten einen Vorwurf machen wollte. Sie folgt also nicht dem Vater, sondern ihrem eigenen Gefühle.

Ophelia ertheilt Hamlet voll Würde eine Rüge wegen seiner Gleichgiltigkeit. Darin äußert sich der natürliche Stolz des weiblichen Herzens, welches fühlt, daß der Geliebte die ihm entgegengebrachte Liebe nicht in gleichem Maße erwidere.

„Ha, Ha! Seid Ihr tugendhaft?“ antwortet ihr Hamlet, und dieses furchtbar cynische Wort erschüttert ihre reine Seele im Innersten.

Ophelia ist zur Zielscheibe für die sarkastischen Reden des skeptischen Prinzen geworden.

Hamlet konnte nicht anders antworten; denn kann ein Mann, der an der eigenen Mutter zweifelt, jemals an die Tugend irgend eines anderen Weibes glauben, und wär' es auch eine Ophelia?

Hamlet ist nicht flatterhaft; er liebt Ophelia, aber diese seine Liebe wird vom Zweifel vergiftet. Er fürchtet stets, seine Liebe könnte einst so schlecht gelohnt werden wie diejenige seines Vaters; und eifersüchtig auf die Reinheit seiner Gefühle, wird er zum Skeptiker aus Princip und beginnt, in Ophelia ein verjüngtes Ebenbild seiner Mutter zu sehen, nämlich Laster, Meineid, Falschheit, schnöde Lust und leichtsinniges Vergessen. Dieses Wesen, einst so himmlisch und nun so teuflisch, liebkost und verwirft er, beschimpft und küßt er, tritt er mit Füßen und hebt es wieder auf.

„Geh Deines Wegs zum Kloster!"

Weil ihm seine eigene Tugend problematisch erscheint, so sagt er ihr: „Geh' in ein Kloster!", damit ihre Tugend nicht mit dem Laster in Berührung komme!

Wenn ich es so auffasse, lege ich in diese Aufforderung, im Gegensatz zu den andern herben und bissigen Redensarten den Ausdruck der Milde.

Ophelia kann nach dieser Scene nicht mehr das harmlose Mädchen sein, das sorglos von einer Blume zur andern läuft und auf den Wiesen Masliebchen pflückt. Gleich Hamlet ist sie jetzt zum Nachdenken gezwungen. Auch in ihrem Innern wogt ein Kampf; aber muß ihr schwacher

Körper dabei nicht unterliegen? Wäre ihre Mutter noch am Leben, so hätte Ophelia sich an ihrem Busen ausgeweint und bei ihr Zuflucht, Rath und Trost gefunden. Leider aber hatte sie als Gefährtin, Lehrerin und Trösterin Niemanden als sich selbst. Ihr Vater war ein Pedant, ihr Bruder ein Leichtfuß. So war Ophelia, nachdem Hamlet sie verlassen, ganz vereinsamt. Aber die Selbstqual unerwiderter Liebe und fortwährender Grübeleien muß zum Wahnsinn führen. Und so geschah es auch. Der letzte Faden, der sie mit dem Leben verband, wurde zerschnitten, und von wem?

Mir kam es nie in den Sinn, wie einem gewissen Jemand[1]), daß Hamlets Umgang mit Ophelia sinnlicher Natur gewesen, und zwar, weil Ophelia im vierten Akte im Wahnsinn ein Lied singt, welches von einem Mädchen handelt, das seinen Liebhaber nächtlich besucht hat.

„Ließ ein die Maid, die als 'ne Maid
Ging nimmermehr herfür.“

Dies ist kein genügender Beweis zur Begründung eines Umstandes, der, als richtig vorausgesetzt, die ganze moralische Ordnung der Tragödie stören, die Charaktere ändern und dem Plane des Ganzen zuwiderlaufen würde. Und in der That, wie wäre da zwischen wahrer und falscher Liebe, zwischen keuscher Neigung und sinnlicher Lust ein Unterschied zu finden? Wie hätte Ophelia, selbst auf des Vaters Befehl, vor Hamlet treten und ihm die Geschenke zurückgeben können? Und wäre es glaublich, daß der so edle und hochherzige

[1]) Göthe. (D. ü.)

Hamlet, der die Schuld seiner Mutter so verabscheute, hätte Gefallen daran finden können, das Herz eines jungen Mädchens zu quälen, das er, auch wenn er es nicht mehr liebte, wenigstens hätte achten müssen?

Durch eine solche Auffassung hätte Ophelia's Charakter in unserm Drama keine Existenzberechtigung mehr, weil ihm der Gegensatz fehlt; und wenn das Publikum die Sache so verstehen wollte, so würden es die zwei Figuren, für die es so großes Interesse zeigt, abstoßen oder wenigstens kalt lassen. Ihr Nimbus würde erblassen, und sie müßten von ihrem Piedestal herabsteigen, auf das sie der Dichter absichtlich gestellt hat.

Laertes ist selbst, wo es sich um Ehre und Leben handelt, eine leichtfertige, feurige und sorglose Natur und bildet so den ausgesprochensten Gegensatz zum Hamlet. Aus Liebhaberei Franzose, hat er von dieser Nation ihre Manieren, ihre Fehler, ihre Oberflächlichkeit und Anmaßung angenommen, ohne von ihren Vorzügen und Tugenden sich das Geringste anzueignen. So bildet er einen lebhaften Contrast zu der Zurückhaltung und Gelassenheit der Nordländer. Gilt es, an einem Turniere theilzunehmen, so wird er gewandt und elegant zu Pferde steigen, den Degen ziehn und sich als vollendeter Fechtmeister schlagen! Gilt es, die Ehre einer Dame zu vertheidigen, so wird er sich für sie in Stücke hauen lassen. Er hat einen Firniß von Bildung, aber es fehlt ihm an Tiefe und Gründlichkeit des Wissens; Menschen und Dinge hat er oberflächlich studirt. Weil seine Erziehung es ihm vorschreibt, achtet er seinen Vater, und weil die Natur es ihm gebietet, liebt er seine Schwester. Im ersten

Wuthanfalle ist er in seinen Mitteln nicht wählerisch, wenn sie nur zum Ziele führen, und schreckt vor keiner schlechten That zurück, ohne daß er sie gerade von vornherein beabsichtigte.

Nach des alten Königs Tode hat Laertes Frankreich verlassen und ist in die Heimath zurückgekehrt, um dem neuen König zu huldigen. Nachdem er dieser Pflicht genügt, zieht es ihn wieder nach seinem Lieblingsaufenthalt, dem Lande der Feste und Vergnügungen, zurück. Wie er erfährt, daß der Prinz von Dänemark seine Schwester liebe, begnügt er sich damit, ihr einige Rathschläge zu ertheilen, anstatt sie durch seine Gegenwart zu schützen. Er trägt die Maske eines sorglosen Cavaliers, ist aber in Wirklichkeit nichts als ein ausgesprochener Egoist. Natürlicher Weise kommt Leidenschaft und Gefühl in solchen Charakteren nur um so ungestümer zum Ausbruch, weil die Vernunft ihm niemals hemmend in den Weg tritt.

Damit soll nicht gesagt sein, daß Laertes über die Ermordung seines Vaters und über der Schwester Wahnsinn und Tod nicht aufrichtigen Schmerz empfinde; aber das Ungestüm, das ihn zur Rache treibt, ist, wie die Franzosen sagen, plus en dehors qu'en dedans.

Ganz von dem Gedanken der Rache erfüllt, scheint ihm jeder Weg, der zum Ziele führt, berechtigt, und ungezügelt in seiner Wuth, unterscheidet er nicht, ob das, was ihm in die Hände fällt, der Degen eines Edelmannes oder der Dolch eines Meuchelmörders sei. Der arme Thor! Wo ist der Mensch, der, während er selbst Partei ist, sich zum Richter aufwerfen und den Schuldigen strafen kann? Wo bleibt da gerechtes Maß und Gewicht?

So finden wir zwei ganz entgegengesetzte Naturen in dieselbe Lage versetzt. Der Eine streitet sich mit seinem Gewissen herum, um eine Form der Rache zu finden, welche nicht nur sein Herz befriedige, sondern ihn auch vor dem Volke, dem Hofe und der Geschichte rechtfertige, findet sie aber vor lauter Denken und Grübeln nicht und muß daran verzweifeln; der Andere dagegen entschließt sich ohne langes Besinnen, nur seinem Zorne gehorchend, sofort zum Rachewerk und befleckt dadurch sein eigenes Gewissen. Hätten diese beiden jungen Leute sich im Leben verbunden, so hätten sich ihre beiden Charaktere ergänzen können.

Im Gegensatz zu ihnen ist Horatio eine edle, aber kühl berechnende, selbst skeptische Natur und konnte daher auf Hamlet's Geist keinen Einfluß haben, um dessen Vorsätzen Maß und Ziel zu setzen, seinen metaphysischen Grübeleien Halt zu gebieten und ihn ruhig und besonnen zur That zu führen.

Horatio ist des Prinzen aufrichtiger Freund, jeden Augenblick bereit, das Leben für ihn zu lassen, er fühlt sich aber nicht befähigt, dem hochfliegenden Geiste in das Labyrinth seiner grübelnden Gedanken zu folgen. Er sieht Hamlet's Jammer und wird tief betrübt; er folgt seinen Schritten mit der Treue eines Hundes, bereit, in dieselbe Grube zu fallen, in die sein Freund fällt. Hier haben wir einen neuen Charakter, der sich von den beiden andern erheblich unterscheidet nnd mit ihnen zusammen uns eine interessante Studie über die Verschiedenartigkeit des jugendlichen Denkens und Fühlens der Menschen bietet.

Doch lassen wir die Einzelheiten und kehren wir zum

Ganzen zurück! Wir haben die Umgebung Hamlet's kurz ins Auge gefaßt und müssen daher wieder auf Hamlet selbst zurückkommen.

Hamlet ist des Vaters beraubt und der ihm gebührenden Krone verlustig geworden. Sein Herz ist von dem wilden Kampf, der in ihm tobt, noch nicht ermattet; es steht noch unter dem ersten Eindrucke einer so seltsamen Nachricht, er befindet sich im ersten Stadium des so verhängnißvollen Zweifelns. In dem dunkeln Bewußtsein, daß seine Kräfte seinem Willen nicht entsprechen, fürchtet er die Mühseligkeit des Kampfes und will sich entfernen. Dies wird ihm verwehrt. Die Mutter will, daß er unter ihren Augen bleibe.

„Laß Deine Mutter fehl nicht bitten, Hamlet:
Ich bitte, bleib' bei uns, geh' nicht nach Wittenberg!"

Der Sohn gehorcht und verdammt sich so selbst zum Kampfe gerade in jenem Augenblick, da er seinem Herzen gebietet, zu brechen, aber zu schweigen.

Seine Freunde und Studiengenossen suchen ihn auf und erzählen ihm von der wundersamen Erscheinung des Geistes seines Vaters auf der Terrasse des Schlosses von Helsingör. Solche Geistererscheinungen dünken Manchen barocke Aeußerungen des Romanticismus zu sein; wir dagegen erblicken in ihnen vielmehr Spiegelbilder des menschlichen Denkens. Ist es verwunderlich, daß Shakespeare, wenn er so alte Zeiten schilderte, den Vorurtheilen von damals Rechnung tragend, den Geist des alten Vaters dem Fegefeuer entsteigen läßt, um ihn dem Sohne erscheinen zu lassen?

Ist es wirklich der Geist von Hamlet's Vater, der dem Sohne erscheint, oder ist es blos ein Ausfluß von Hamlet's

überreizter Phantasie? Wäre Letzteres richtig, wie kämen Hamlet's Freunde und unter ihnen der erst so ungläubige Horatio dazu, den Geist zuerst zu schauen?

Der Geist, der dem Bernardo, Marcellus und Horatio erschien, konnte sehr wohl auch nur das Phantasiegebilde ihres eigenen Hirnes sein, weil das theure Bild des alten Königs in ihren Herzen lebendig war, und weil sie, wie Hamlet, von der angeblichen Ursache seines Todes wenig oder Nichts glaubten.

Liegt hier aber nicht von Seiten des Dichters ein Mißbrauch oder eine Verschwendung in der Benutzung desjenigen dramatischen Hülfsmittels vor, das man „Bühnenwunder" zu nennen pflegt? Der Geist erscheint nur Hamlet's Freunden und ihm selbst und spricht nur mit Hamlet und ist gleichsam der Reflex seines eigenen Gewissens, wie dies besonders im dritten Akte in der Scene zwischen ihm und seiner Mutter der Fall ist. Die ganze Erzählung, worin der Geist den Hergang seines Todes schildert, kann sich Hamlet sehr wohl selbst eingebildet haben, sobald er hörte, daß sein Vater von einer Schlange gebissen sei. Sein Oheim hatte sich des Thrones bemächtigt, und seine Mutter hatte sich ihm vermählt! Welch' grausame Zweifel mußten ihn martern, eh' er Gewißheit erlangte! Wenn dem nicht so war, warum hätte sich Hamlet durch ein Schauspiel diese Gewißheit verschaffen wollen?

Hamlet's Jugendfreunde legen der Erscheinung des Gespenstes eine ganz andere Bedeutung bei. Sie glauben, daß es ein Unglück für das Reich bedeute, und führen als Beispiel den Fall Cäsar's auf, wobei man in Rom auch Ge-

spenster als traurige Vorboten eines schrecklichen Ereignisses habe umgehen sehen. Sie suchen den unglücklichen Prinzen auf.

Hamlet.

„Was macht ihr hier von Wittenberg, Horatio?"

Horatio.

„Ich kam zu eures Vaters Leichenfeier."

Hamlet.

„Ich bitte, spottet meiner nicht, mein Schulfreund!
Du kamst gewiß zu meiner Mutter Hochzeit."

Horatio.

„Fürwahr, mein Prinz, sie folgte schnell darauf."

Hamlet.

„Wirthschaft, Horatio ,Wirthschaft! Das Gebacḱne
Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln.
Hätt' ich den ärgsten Feind im Himmel lieber
Getroffen, als den Tag erlebt, Horatio!
Mein Vater — mich dünkt, ich sehe meinen Vater."

Horatio.

„Wo, mein Prinz?"

Hamlet.

„In meines Geistes Aug', Horatio."

Also war aus den Gedanken Hamlet's das Bild seines Vaters nie verschwunden, und man merke sich diesen Ausspruch Hamlet's wohl, weil er unsere Auffassung bekräftigt.

Horatio.

„Mein Prinz, ich denk' ich sah ihn vor'ge Nacht."

Hamlet.

„Sah? wen?"

Horatio.

„Mein Prinz, den König, euern Vater."

Hamlet.

„Den König, meinen Vater?"

Er zweifelt nicht im Mindesten daran, daß es eine Täuschung, eine Illusion, eine Hallucination ihres eigenen Geistes gewesen sei. Er verlangt, daß man ihm die Kleidung des Geistes, seine Haltung, die Farbe seines Gesichtes und seines Bartes beschreibe. Diese Fragen scheinen beinahe pedantisch und kleinlich, sind aber für Hamlet von großer Wichtigkeit.

Hamlet.

„Geharnischt, sagt ihr?"

Die Freunde.

„Geharnischt, gnäd'ger Herr."

Hamlet.

„Vom Wirbel bis zur Zeh'?
. . . . Meines Vaters Geist in Waffen!
Es taugt nicht Alles: ich vermuthe was
Von argen Ränken."

Ein Geist in Waffen bedeutete für ihn soviel als ein Geist, der sich vertheidigen und rächen will. Rache aber gibt es nur, wo ein Verbrechen vorangegangen; und man vertheidigt sich nur gegen einen Feind. Damit hat sich ein neuer Verdacht dem früheren Zweifel beigesellt, und ein heftiger Kampf der Gedanken wogt in der Seele des Schülers von Wittenberg auf und ab. Er sucht sein Inneres zu beruhigen und erwartet mit Ungeduld die Nacht.

Auf der Terrasse vor dem Schlosse, wo die königlichen Ehegatten mit ihren Höflingen schmausen und schwelgen, erscheint der Geist des verstorbenen Königs. Der Sohn erschrickt zuerst, beruhigt sich aber bald, beschwört ihn feierlich und voll Liebe und Verehrung, wie sie einem Könige und Vater gebührt. Der Geist deutet an, daß er nur Hamlet allein Rede stehen konne.

Den Genossen, die ihn nicht allein lassen wollen, antwortet Hamlet:

„Mein Leben acht' ich keine Nadel werth;
Und meine Seele, kann' es der 'was thun,
Die ein unsterblich Ding ist, wie es selbst?"

Hamlet gibt sich hier, wie er ist, weder feige noch ungläubig. Er verachtet das irdische Leben, aber er glaubt an die Unsterblichkeit der Seele.

Shakespeare bedient sich, wie Dante, jenes Volksglaubens, wonach ein Mensch, der in seinen Sünden gestorben ist, nicht in den Himmel kommen kann, ohne vorher seine Seele an jenem Orte gereinigt zu haben, wo es eine der Sünde entsprechende Buße gibt. Der König von Dänemark war in seinen Sünden dahingefahren, ohne bereuen zu können. Shakespeare läßt den König den Ort seiner Strafe zwar nicht beschreiben, aber doch andeuten:

Geist.

„. . . . . . Wär's mir nicht untersagt,
Das Inn're meines Kerkers zu enthüllen,
So höb' ich eine Kunde an, von der
Das kleinste Wort die Seele dir zermalmte,
Dein junges Blut erstarrte, deine Augen
Wie Stern' aus ihren Kreisen schießen machte,
Dir die verworr'nen krausen Locken trennte,
Und sträubte jedes einzle Haar empor,
Wie Nadeln an dem zorn'gen Stachelthier:
Doch diese ew'ge Offenbarung faßt
Kein Ohr von Fleisch und Blut."

Der erhabene Nimbus eines zukünftigen Lebens würde dahinschwinden, wenn der Verstand es ganz begreifen könnte.

Geist.

„Da ich im Garten schlief,
Wie immer meine Sitte Nachmittags,
Beschlich dein Oheim —

(er sagt ausdrücklich „dein Oheim“ nicht „mein Bruder“)

Beschlich dein Oheim meine sichre Stunde,
Mit Saft verfluchten Bilsenkrauts im Fläschchen,
Und träufelt in den Eingang meines Ohrs
Das schwärende Getränk; wovon die Wirkung
So mit des Lebens Blut in Feindschaft steht, — — —
.... So ward ich schlafend und durch Bruderhand
Beschnellt um Leben, Krone und Gemahl,
In meiner Sünden Blüthe hingerafft,
Ohne Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Oelung .....
O schaudervoll! o schaudervoll! höchst schaudervoll!“

Diese Steigerung in dem dreimal wiederholten Ausruf drückt die ganze Schwere des Verbrechens aus: Königsmord, Brudermord und Blutschande!

Wäre demnach unsere Auffassung, welche die Erzählung des Geistes für ein Produkt der aufgeregten Einbildungskraft des jungen Prinzen hält, noch gewagt oder unwahrscheinlich? Mir scheint es, daß der Dichter die Frage offen gelassen und es unserer Wahl anheimgestellt hat, das Eine oder das Andere anzunehmen, um so mehr, da das Denken und Fühlen bei Vater und Sohn wesentlich dasselbe ist, und Beide unsern Augen als eine Person erscheinen.

Geist.

„Doch wie du immer diese That betreibst,
Befleck' dein Herz nicht; dein Gemüth ersinne
Nichts gegen deine Mutter; überlaß sie
Dem Himmel und den Dornen, die im Busen,
Ihr stechend wohnen!“

Ein guter König, wie getreuer Ehegatte, ein streng sittlicher Vater war er Zeit seines Lebens gewesen; so mußte er sich auch nach seinem Tode dem Geiste des unglücklichen Prinzen darstellen, und so wird er ihm auch später als die Personification des beleidigten Gewissens entgegentreten, wenn

der Sohn das Gebot vergißt und seinen Gefühlen freien Lauf läßt.

Sobald der Geist verschwunden, sobald die Stimme seines Gewissens für einen Augenblick verstummt ist, erliegt Hamlet der ungeheuren Last seines Schmerzes. Er will nun Alles vergessen; denn für Alles, Bücherweisheit und Jugenderinnerungen, hat er nur Haß und Verachtung Des Vaters Gebot, der Gedanke der Rache, soll ausschließlich sein inneres Leben beherrschen.

Wenn sein Vorsatz nicht eine beständige Aufforderung zur That wäre, so käme er vielleicht zur Ausführung, zu welcher ja nur rasches Ungestüm oder besonnene Ruhe nöthig ist; der Mittelweg aber muß Hamlet beständig vom Ziele abbringen. Hamlet will die Rolle eines Richters spielen und in der einen Hand das Schwert, in der andern die Waage halten; aber ein rechtlicher Mann kann in einer Sache, wo er selbst Partei ist, nicht Richter sein. So verzweifelt Hamlet an seiner Aufgabe und ist nicht im Stande, sie zu lösen.

Stellt sich Hamlet wahnsinnig oder ist er es wirklich? Dies ist die vielumstrittene Hauptfrage.

Hamlet's Wahnsinn ist feine Berechnung um seinem bedrängten Herzen Luft machen und seinem Oheim, seiner Mutter, dem Polonius und den Höflingen, welche auf des Usurpators Seite stehen, unter sarkastischen Witzen und boshaften Epigrammen, welche man einem Wahnsinnigen zu Gute hält, ungestraft die Wahrheit sagen zu können. Daß Hamlet nicht thatsächlich wahnsinnig ist, dafür giebt uns Saxo Grammaticus, aus dessen Erzählung Shakespeare die Anregung zu seinem Drama empfing, den besten Beweis.

Es wäre ja denkbar, daß durch die Verzweiflung das geistige Gleichgewicht des Dänenprinzen gestört worden wäre, aber doch nicht in dem Maße, um ihn ganz unsinnig handeln zu lassen. Hamlet's Wahnsinn ist wohl hochgradige geistige Ueberreizung, aber nicht förmliche Verrücktheit; der Faden, welcher das geistige und sinnliche Element verbindet, ist noch nicht ganz zerrissen.

Der Wittenberger Student hat die Gewohnheit, über Alles, was er thut und treibt, sich selber Rechenschaft abzulegen. Er zürnt sich selber, weil er zum Handeln unfähig st. Bald gefällt er sich in dem Gedanken einer That, die er ausgeklügelt und bis in die kleinsten Momente sich zurechtgelegt hat, bald aber wird er wieder ärgerlich, weil er nicht an's Ziel gekommen ist.

Sobald er meint, einen neuen Plan ausgedacht zu haben, beruhigt er sich dabei und wartet seine Ausführung mit Hilfe der von ihm selbst gefundenen Mittel gemächlich ab. Dies zeigt am Besten der Monolog des zweiten Aktes, welcher auf die Scene mit den Schauspielern folgt. Darin nennt er sich selbst „einen blöden, schwachgemuthen Schurken, einen Hans den Träumer, einen fühllosen, falschen, geilen, schnöden Buben, der mit Worten nur, wie eine Hure, muß sein Herz entladen". So gibt er sich auch mit dem künstlerischen Erfolge des Schauspiels zufrieden, durch welches er die Schuld des Königs klar erweisen wollte.

Jener zweite Monolog zeigt schon eine bedeutende Steigerung jener widerstreitenden Gedanken, die sich im dritten Selbstgespräche zu einem unlöslichen Knoten schürzen, den der Denker selbst nicht mehr zu entwirren vermag.

Diesen Hang zur Meditation bezeugt uns auch die Ruhe, mit der Hamlet den Schauspielern Belehrungen und Fingerzeige über die Verbesserung ihrer Kunst ertheilt; doch das Ziel seiner Wünsche ist nicht diese geistige Beschaulichkeit, sondern die beständige Erregung der physischen und moralischen Kräfte, die ihm gleichsam ein Lebensbedürfniß geworden ist.

Darum verlangt er, daß die Comödianten den „Tod des Priamus" spielen, wobei er für sich selbst die Hauptrolle in Anspruch nimmt. Seine Augen zerfließen in Thränen bei dieser Erzählung von Troja's Fall, „wenn der höllische Pyrrhus mit Augen, Karfunkeln gleichend, Altvater Priamus sucht" und ihn tödtet, ohne den Ruhm des siegenden Kämpfers zu ernten. Er sieht in Pyrrhus seinen Oheim, in Priamus seinen Vater; aber umsonst sucht er nach einem Vergleichungspunkte zwischen seiner Mutter und der verzweifelnden Hekuba,

„Wie barfuß sie umherlief und den Flammen
Mit Thränengüssen drohte; einen Lappen
Auf diesem Haupte, wo das Diadem
Vor Kurzem stand; und an Gewandes Statt
Um die von Weh'n erschöpften magern Weichen
Ein Lacken in des Schmerzes Hast ergriff."

Nun tobt die Verzweiflung in des Prinzen Herzen, aber er verbirgt sie vor den Blicken der Höflinge, die er zur Zielscheibe seiner Verachtung gemacht hat.

Wäre Hamlet wahnsinnig, wie Einige es glauben und glauben machen wollen, wo bliebe da der Gegensatz zu dem wirklichen Wahnsinn der Ophelia?

„To be or not to be", „Sein oder Nichtsein". — Wie Vielen hat nicht dieser Monolog zu denken gegeben! Wie verschieden sind die Ansichten darüber, und welche Klippe

ist er für all' die verschiedenen Schauspieler, welche von Burbace abwärts ihn auf dem Theater recitirt haben.

Dem Schauspieler fällt es jederzeit, besonders aber im vorliegenden Falle viel leichter, die Rolle selbst zu spielen, als zu erklären, wie dies zu geschehen habe. Kann er jede Geberde, jeden Blick und jede Geste, deren Gesammtheit der getreue Ausdruck der Idee eines Stückes bildet, welche aus dem Contraste einer Reihe verschiedenartiger Ideen resultirt, gleichsam fixiren und, so zu sagen, mit dem Pinsel oder dem Meißel plastisch darstellen? Kann der Schauspieler diese eigenthümliche Arbeit, welche in der einheitlichen Zusammenfassung der zerstreuten Charakterelemente besteht und so dem Zuschauer ein Gesammtbild vor Augen führt, wirklich zum erwünschten Ziele führen und so einen Sieg seiner Kunst erringen? Und gelingt es ihm auch, wird seine Feder es zu schildern vermögen? Ich für meinen Theil erkläre, daß diese Aufgabe meine Kräfte übersteigt.

Dieser dritte Monolog Hamlet's, in welchem die beiden vorhergehenden sich zum letzten Conflikte zuspitzen, führt uns das Charakterbild des unglücklichen Dänenprinzen vollendet und abgerundet vor; hier haben sich die da und dort zerstreuten Gedanken seines zweifelnden Gemüthes zum Knoten geschürzt.

Das Behältniß, welches in seinem engen Raume diese Gedankenlast einschließt, ist so eng und schwach, daß Göthe ganz Recht hatte, wenn er Hamlet's Geist mit einer eisernen Kette in gläsernem Gefäße verglich.

Daß Hamlet fühlt, wie er dieser höhern Gewalt erliege, sagt er uns selbst im zweiten Monologe des zweiten Aktes:

„Der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden
In lockende Gestalt; ja, und vielleicht,
Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
(Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern)
Täuscht er mich zum Verderben."

So beschreibt er seinen Organismus als einen nervös-lymphatischen, und nervös-lymphatische Leute sind meist sehr sensibel, aber nicht schlecht von Natur. Was will Shakespeare uns sagen, wenn er jenen dunkeln Punkt berührt, welchen weder der fromme Glaube noch der raffinirteste Materialismus aufzuhellen vermag? Was soll Hamlet darstellen? Einen einzelnen Menschen, der unter der Doppellast übermächtiger Gedanken und überströmender Gefühle zusammenbricht, weil ihm die Fähigkeit rascher Entschließung abgeht, welche allein im Stande wäre, die einen durch die andern zu beherrschen und zu lenken? Oder ist er die Personification einer ganzen Menschenklasse mit all ihren Leidenschaften, Bestrebungen, Wünschen, Kämpfen und ihrer verhängnißvollen Unentschlossenheit?

Ich glaube das Letztere. Ohne daß die Individualität des dramatischen Helden dadurch zerstört würde, hat Hamlet alle Ideen, welche die Menschheit bewegen, in sich aufgenommen, er erforscht, wägt und analysirt sie, wie die Menschheit als Gesammtheit sie erforscht, wägt und analysirt, ohne sie jemals lösen zu können.

Hamlet wird dadurch zu einem universellen Typus; er ist eine Ergänzung und Weiterbildung der Prometheusidee und steht zu letzterer in gleichem Verhältniß, wie Faust zum Hamlet. Es sind in drei verschiedenen Epochen drei verschiedene Typen, welche aber alle zusammen die Menschheit als solche personifiziren.

Wenn Hamlet Nichts weiter wäre als ein nordischer Orest, der sich mitten unter den Gräuelthaten der Königsburg von Helsingör bewegte, dann hätte er nicht überall, wo Menschen wohnen, soviel Interesse und Liebe gefunden. Aber mag man den berühmten Monolog allein im stillen Kämmerlein lesen oder im Theater aus dem Munde des Schauspielers vernehmen: er ist und bleibt der Spiegel unseres denkenden Bewußtseins.

Gleich der erste Satz wirft die Frage des Selbstmordes auf.

„Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage:
Ob's edler im Gemüth, die Pfeil und Schleudern
Des wüthenden Geschicks erdulden, oder,
Sich waffnend gegen eine See von Plagen.
Durch Widerstand sie enden." —

„To die, to sleep" — „Sterben — schlafen" —

Was heißt sterben? Schlafen für immer — Hamlet wiegt sich in dem Gedanken, daß der Mensch seinen Leiden dadurch ein Ziel setzen könne, daß er sich die Existenz nehme, welche, materialistisch aufgefaßt, sodann Nichts mehr, weder Gutes noch Schlimmes, fühlen könne.

Aber wenn der Materialist mit scheinbarer Gewißheit die selbstständige Existenz des Geistes leugnet und behauptet, daß Alles Materie sei, welche Beweise führt er dafür an? Dieselben, die er als Spiritualist zur Begründung des Gegentheils anführen kann. Und darin liegt der Zweifel, in dem sich die beiden gegnerischen Richtungen berühren können.

„. . . To die, — to sleep; —
To sleep! perchance to dream: — ay, there's the rub . . ."

„Sterben — schlafen. Schlafen!" schreit das beleidigte

Gewissen des Wesens, das sich das Unrecht angethan, sich für Materie zu halten. — „Vielleicht auch träumen! Ja, da liegt's."

Träumen? Aber wovon?

Hier lege der Schauspieler den Ton auf das Verbum „träumen" und den Satz „Ja da liegt's" aber nie und nimmer darf er das Wörtchen „vielleicht" besonders hervorheben oder gar die Stellung der Worte ändern und „träumen vielleicht" recitiren[1]) wie es von einem italienischen Schauspieler wirklich gethan und von einem Kritiker ausdrücklich gebilligt wurde. Jedenfalls haben dabei Beide vergessen, daß die Stelle im englischen Texte „perchance to dream" — „vielleicht träumen" lautet. Diese Nachsetzung des „vielleicht" ist nicht nur eine willkürliche Aenderung des Textes, sondern geradezu eine Entstellung des Sinnes und der Bedeutung der Stelle. Denn das Verbum, auf welchem bei der richtigen Wortstellung der Hauptton ruht, verliert durch das darauf folgende Adverb an Kraft und ändert so den Gedankengang, welcher, vom Schlafen zum Träumen fortschreitend, in letzterem auf ein plötzliches Hinderniß stößt, das dem Geiste verwehrt, den einmal gefaßten Lieblingsgedanken fortzuspinnen. Das Nachstellen des Adverbs würde Shakespeare etwas ganz Anderes in den Mund legen, als er wirklich gesagt hat. Wenn man aber nun gar das nachgestellte „vielleicht" durch eine Pause von seinem Verbum trennt, so

---

[1]) Letzteres ist nur im Italienischen möglich, wo die Prosaübersetzung in solchen Dingen dem Schauspieler größere Freiheit gestattet. Im Englischen und Deutschen ist die Stellung der Worte durch den Vers fixirt.

läßt man damit in Hamlet einen neuen Zweifel aufsteigen, und das folgende „Ja, da liegt's" wird bedeutungslos, weil in Wirklichkeit nicht das „vielleicht", sondern das „träumen" das Hinderniß bildet, welches den Faden des Denkens plötzlich unterbricht.

„Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns stillzustehn, das ist die Rücksicht,
Die Elend läßt zu hohen Jahren kommen . . . .
Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel . . . .,
Wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte
Mit einer Nadel blos? Wer trüge Lasten
Und stöhnt' und schwitzte unter Lebensmüh'?
Nur daß die Furcht vor Etwas nach dem Tod —
Das unentdeckte Land von deſſ' Bezirk
Kein Wand'rer wiederkehrt — den Willen irrt,
Daß wir die Uebel, die wir haben, lieber
Ertragen als zu unbekannten fliehn."

Hamlet zeigt uns, wie langandauernde Gedankenarbeit die That hemmt, wie „der angeborenen Farbe der Entschließung des Gedankens Bläſſe angekränkelt wird", wie man, je mehr man denkt, um so weniger handelt. Gewiß würde die Menschheit mitten in ihrem Siegeslaufe stehen bleiben, wenn sich jeder ihrer Handlungen so viele Reflexionen entgegenthürmten. Aber ebenso kläglich stünde es um sie, wenn ihr ungestümer Thatendrang sich jeder vernünftigeren Ueberlegung verschließen wollte. Dann freilich wären „der Zeiten Spott und Geißel, verschmähter Liebe Pein, des Stolzen Mißhandlungen und des Mächt'gen Druck" nicht mehr zu ertragen.

Der Leser prüfe nun selbst, ob ich geirrt habe, wenn ich den Monolog Hamlet's im dritten Akte als ein Spiegel-

bild des denkenden Bewußtseins des Menschen bezeichnete.

Bevor ich aber meinen Helden auf den Kirchhof begleite, wo er, einen Todtenschädel in der Hand haltend über Materie und Geist philosophirt, will ich zu den verschiedenen Ansichten und Auffassungen über die Erscheinung des Geistes von Hamlet's Vater einige orientirende Winke geben. So hohen Werth man auch in solchen Dingen auf das Urtheil eines darstellenden Künstlers legen mag, so dürfen dennoch die Commentatoren keineswegs vernachlässigt werden. Darum empfehle ich die Schriften eines jungen Neapolitaners, Namens Scalinger, welcher die Schelling'sche Philosophie für die Beurtheilung von Shakespeare's Hamlet verwerthet, Allen, welche sich für unsern Gegenstand interessiren, zur Lektüre. Diese Studie zeugt von Liebe zur Sache, von umfassendem Wissen und großer Gewissenhaftigkeit.

Aehnliche Ziele verfolgt Professor Guerzoni wenn er bei Anlaß einer Besprechung Hamlet's folgende feinsinnige Bemerkung macht: 'Sind gewisse Bedingungen für das Ich einmal gegeben, so ist eine Entäußerung dieses Ich und eine Offenbarung seines Innenlebens in der realen Außenwelt nicht nur möglich, sondern auch nothwendig'. Ebenso treffend urtheilt Professor Gargiolli in seiner Abhandlung über Litteratur und dramatische Kunst, wo es heißt: ‚Ein Grundprinzip aller Aesthetik lehrt, daß die Einbildungskraft der wahre Schauplatz der dramatischen Handlung ist; und dies läßt sich wieder auf den allgemeineren Satz zurückführen, daß die Phantasie überhaupt die Wohnstätte des Schönen ist'.

Außerdem muß man sich auch die Zeit vergegenwärtigen, in welcher Shakespeare seinen Helden leben läßt, weil sich

nicht nur das Kostüm, sondern auch die religiösen Anschauungen des Stückes ihr angepaßt haben. Und noch mehr! Hat sich die menschliche Natur wirklich so sehr verändert? Gibt es heutzutage nicht auch Leute, welche an Geister glauben? Hat der Spiritismus in Deutschland, Frankreich und England nicht zahlreiche Anhänger? — Im Hamlet ist die Geistererscheinung kein Fehler, kein bloßes theatralisches Kunststückchen, keine bloße Maschinerie, sondern eine der geschichtlichen Epoche, der Idee des Stückes und den ästhetischen Principien des Dramas entsprechende Nothwendigkeit. Wenn wir im Schlosse von Helsingör, wo Jubel und Festgelage herrscht und wilde Sinnenlust ihr wüstes Wesen treibt, den Geist des verstorbenen Königs umgehen sehen, so fühlen wir uns im Innersten empört und mächtig erschüttert.

Die erste Erscheinung des Geistes ist zum Verständniß des Ganzen unumgänglich nothwendig. Und sie bei der Aufführung auszulassen, wäre ein grober Irrthum, weil sie mit der Kirchhofsscene des fünften Aktes auf's Engste correspondirt. Auf ihr hauptsächlich beruht für unser Stück jenes spezifische Merkmal der Shakespeare'schen Tragödie, welches sich in seinen Wirkungen als „Mitleid und Schrecken" offenbart. Während es nämlich in der Kirchhofsscene in nackter Wirklichkeit uns entgegentritt, so äußert es sich mehr nach der geistigen Seite hin in den Gespenstererscheinungen des ersten und dritten Aktes. Man entferne diese Geistererscheinungen aus unserm Drama, und es fehlt die Hauptseite dieses unentbehrlichen Elementes der Erhabenheit, der Schrecken, und das Drama gibt dadurch eine der wesentlichsten Be-

dingungen seiner Größe preis. Bernardo, Francesco und Marcellus nehmen den ungläubigen Horatio mit sich, damit er sich mit seinen eigenen Augen überzeuge.

Horatio sagt, „es sei nur Einbildung", und gerade der ungläubige Materialist muß seinen Augen glauben und Hamlet die Mittheilung von dem Geschehenen machen. Ganz ebenso ergeht es dem Publikum. Auch es verhält sich anfänglich zweifelnd oder ablehnend; dann beobachtet es und kommt endlich zu der Erkenntniß, daß die Erscheinung des Geistes für die Tagödie nothwendig sei.

Hamlet will die Schuld seiner Mutter und seines Oheims durch das Schauspiel erweisen, zu welchem er einige von ihm selbst verfaßte Worte beigefügt hat, und bittet Horatio scharf zu beobachten, damit ihm ja keine Geberde, kein Blick des Königs entgehe.

„Ich bitt' dich, wenn du das im Gange siehst,
So achte mit der ganzen Kraft der Seele
Auf meinen Oheim: wenn die verborgne Schuld
Bei einer Rede nicht zum Vorschein kommt,
So ist's ein h ö l l'scher Geist, den wir gesehen."

In Hamlet regen sich wieder Zweifel über die Erscheinung seines Vaters. Muß uns ein solcher Zweifel nicht in der Auffassung bestärken, daß die Erscheinung des Vaters blos ein Reflex von Hamlet's eigenem Geiste sei?

Das Schauspiel findet statt. Es stellt Gonzago's Tod dar, welcher mit dem des alten Dänenkönigs auffallende Aehnlichkeit aufweist: ein Bruder vergiftet den andern, um ihm Gattin und Krone zu rauben. Claudius wird überrascht und kann seine Gewissensqual vor Hamlet's Forscherauge nicht verhehlen. Wo bleibt aber jetzt Hamlet's Dolch,

der des Brudermörders Herz durchbohren sollte? Das Publikum, das sich der Erwartung hingegeben hätte, daß Hamlet sich jetzt auf den verbrecherischen König stürzen würde, hätte sich schwer getäuscht und den Charakter der Hauptperson völlig mißverstanden. In Folge seiner für jeden augenblicklichen Eindruck leichtempfänglichen Gemüthsanlage hat Hamlet in diesem Momente nur das Gefühl der Genugthuung über das Gelingen der angestellten Probe und das der freudigen Gewißheit von der Wirklichkeit der nächtlichen Erscheinung. Diese Eindrücke beschäftigen und beherrschen so ausschließlich sein Inneres, daß er darüber seine Rache vergißt. Die ganze Ironie und Bitterkeit dieses Charakters äußert sich in folgenden Worten des Prinzen, denen ich auch bei der Darstellung eben die genannte Färbung gebe:

„O lieber Horatio, ich wette Tausende auf das Wort des Geistes. Merktest du? —
Haha! Kommt, Musik, kommt, die Flöten;
Denn wenn der König von dem Stück nichts hält,
Ei nun! Vielleicht — daß es ihm nicht gefällt."

Solche Vergeßlichkeit, die nur den Eindrücken des Augenblickes nachhängt, führt zum Zweifel, zur Thatlosigkeit und schließlich zur Verzweiflung.

Und warum tödtet Hamlet den König nicht nachher, als er ihn auf dem Wege nach seiner Mutter Zimmer durch die Thüre erblickt? Dies ist ein neuer einschneidender Zwiespalt im Charakter des düstern Dänenprinzen.

Shakespare mußte seinen Helden uns in den schwierigsten Lebenslagen vorführen, hier aber erreicht die Krisis gewissermaßen ihren Höhenpunkt, weil mir gerade hier die Situation ebenso psychologisch tief wie dramatisch wirkungsvoll erscheint.

Das Opfer ist in der Gewalt des Opferpriesters, der Richter steht da, ein Streich — und Alles ist zu Ende. Aber Hamlet darf und kann seinen Oheim Claudius in diesem Augenblicke nicht tödten. Geschähe Letzteres, so wäre die Idee des Dramas zerstört. Der Schauspieler muß in dieser Scene des „Gedankens Blässe, welche der Entschließung lebensvoller Farbe angekränkelt ist", deutlich zum Ausdruck bringen. Hat Hamlet einmal jenen Moment, da er den König in seinen Sünden tödten konnte, ungenützt verstreichen lassen, so kann er die That noch viel weniger jetzt vollbringen, da der Verbrecher im Gebete seine Seele zu entlasten sucht.

Damit sind wir wieder bei unserer oben erwähnten Reflexion angelangt, daß der Mensch in eigener Sache niemals Richter sein kann, weil es ihm auch bei genauester Prüfung niemals gelingt, das rechte Maß zu finden.

Wer als Schauspieler oder Bearbeiter diese Scene ausfallen läßt — und leider habe ich schon wiederholt in England, Deutschland und Amerika diese Beobachtung machen müssen —, der beweist nur, daß er ein Vandale ist. Denn abgesehen davon, daß hier die beiden gegensätzlichen Monologe, der spiritualistische Hamlet's und der materialistische des Königs, sich gleichsam berühren, und Hamlet's Unfähigkeit zur That hier im grellsten Lichte erscheint, bildet diese Scene auch noch ein sehr bemerkenswerthes Seitenstück zu der Katastrophe des Dramas, wo der Prinz mit so plötzlicher Hast, gleichsam um jede Frist zu Reue und Buße abzuschneiden, den König mit Degen und Gift ermordet.

Der Dichter feiert gerade darin seinen Triumph, daß

er auch in solch kritischer Lage, wie die oben geschilderte, seinen Helden zwischen Wollen und Handeln in der Schwebe hält; und auch hier hat sein Genius ihn sicher und geraden Weges zum Ziele geführt. Zuschauer und Leser erwarten jetzt mit größter Spannung eine Scene, in welcher die ganze Verzweiflung der ganze Sturm der widerstreitenden Gefühle und Gedanken, welche Hamlet's Seele erschüttern, zu erschöpfendem Gesammtausdruck gelange. Sie wollen dies Alles vereinigt sehen, um zu beobachten, bis zu welcher Höhe sich Hamlet's Gemüth unter solchen Einwirkungen zu erheben vermag. Shakespeare täuscht die Erwartung des Publikums nicht. Er stellt den Sohn der eigenen Mutter gegenüber und zeigt uns hier in jenem das ganze Widerspiel der Sohnesliebe und der bittern Verachtung für die Ehebrecherin, die Natur im Kriege mit sich selbst, den Säugling, welcher die dargereichte Mutterbrust mit schmerzlichem Bisse verwundet, das Blut in Empörung gegen das eigene Blut — ein gräßliches und tiefergreifendes Schauspiel, zu dem uns der große Anatom der Menschenseele einladet, um unser Inneres durch Schrecken und Furcht zu reinigen und zu läutern.

Aber bei all dem erschütternden Wechsel von Zuspruch, Verdammung und Freisprechung, Fluch und Segen, Verstoßung und Kuß ist das Tief-Moralische dieser ganzen Scene nicht zu verkennen.

Hamlet wünscht Nichts sehnlicher als dies Zusammentreffen mit seiner Mutter. Als ihm Rosenkranz nach der Schauspielscene sagt:

„Sie wünscht mit euch in ihrem Zimmer zu reden, ehe ihr zu Bette geht“,

antwortet er:

„Wir wollen gehorchen, und wäre sie zehnmal unsre Mutter.“

Wie Vieles liegt in den letzten drei Worten! ‘Wäre sie auch zehnmal eine Ehebrecherin, wir würden ihr doch gehorchen!’ Gerade diesen Worten pflege ich bei der Darstellung des „Hamlet“ die gemischte Färbung kindlicher Zärtlichkeit für die Mutter und bitterer Verachtung für die Ehebrecherin zu geben. Dieselbe Mischung der Gefühle zeigt der folgende Monolog, wo er kurz, nach dem er beschlossen, gegen die gesammte Menschheit und sogar gegen die eigene Mutter grausam zu sein, auf's Neue durch das ihm angeborene Gefühl des Guten, Schönen, Rechten und Gerechten sein wildempörtes Herz bezwingt.

Hamlet's Vorsatz, die Mutter zu schonen, ist insofern edel und hochherzig, daß er in diesem Augenblick, da er über seine Mutter das Verdammungsurtheil spricht, die richterliche Toga nicht fallen lassen will. Wird er aber auch sein ungestümes Herz zügeln können? Ja, und zwar um so eher, weil ihm zwei Dinge hilfreich zur Seite stehen, seine vor lauter Ueberlegung zum Handeln unfähige Natur und sein eigenes Gewissen, das ihn in der Gestalt seines verstorbenen Vaters warnt und verweist.

Geist.

„Vergiß nicht diese Heimsuchung
Soll nur den abgestumpften Vorschlag schärfen.
Doch schau'! Entsetzen liegt auf deiner Mutter;
Tritt zwischen sie und ihre Seel' im Kampf!
In Schwachen wirkt die Einbildung am Stärksten:
Sprich mit ihr Hamlet!“

So oft ich mir diese Worte im Geiste wiederhole steigen mir Thränen in die Augen. „In weakest bodies‘ „in den schwächsten Körpern" — dieses Wort im Munde des Geistes scheint mir zu bestätigen, daß Gertrud am Morde ihres Gatten unschuldig ist. „Weakest bodies“ kann sich nur auf ihre Leichtfertigkeit und Sinnlichkeit beziehen.

Ein anderer ebenso rührender Moment ist die der Erscheinung des Geistes kurz vorangehende Vergleichung der beiden Bilder, unter denen ich nach reiflicher Ueberlegung nicht an der Wand hängende Gemälde, sondern zwei Medaillons verstehe, von denen Hamlet das mit dem Portrait seines Vaters, Gertrud dagegen dasjenige mit dem Bilde des Claudius auf der Brust trägt. Zu dieser Auffassung bestimmten mich verschiedene Umstände: einmal war zu Shakespeare's Zeit die scenische Dekoration noch unbekannt, und es ist also mindestens wahrscheinlich, daß die Bilder von Mutter und Sohn am Halse getragen wurden. Ferner aber ist es psychologisch ganz bezeichnend, daß Hamlet als getreuer Sohn das Bild des verstorbenen Vaters auf dem Herzen trägt, wie es Gertrud's Leichtsinn charakterisirt, wenn sie dem Bilde des neuen Gatten so schnell diesen Ehrenplatz eingeräumt hat. Endlich aber hätte der Brudermörder wohl kaum das Bild des Gemordeten im Schlafgemache der Königin geduldet. Damit ist zugleich auch dem Schauspieler die Gelegenheit geboten, das Bild des Claudius, wie ich es bei der Darstellung zu thun pflege, mit Füßen zu treten.

Meine Auffassung widerstreitet dabei derjenigen des Dichters durchaus nicht. Wenn Hamlet den Claudius „einen Hanswurst von König, einen Beutelschneider von Gewalt

und Reich, der weg vom Sims die reiche Krone stahl und in die Tasche steckte, einen geflickten Lumpenkönig" nennt, so darf er auch getrost sein Bild unter seinen Füßen zerstampfen, um so mehr, als Shakespeare selbst nirgends scenische Anweisungen gibt, und Alles, was von solchen erhalten ist, aus der Feder einzelner Schauspieler stammt, welche sich den Traditionen eines Kean, Garrick, Kemble und A. anschließen.

Die Meisten der genannten Schauspieler geben der Auffassung den Vorzug, welche sich die Bilder als an der Wand hängende Porträts denkt. Ich dagegen habe darunter, nicht etwa nur um die sklavische Nachahmung zu vermeiden, sondern auch, um logischer zu verfahren, zwei Medaillons verstanden. Dadurch wird, abgesehen von der Ueberraschung, die jede Neuerung mit sich bringt, auch der dramatische Effekt erheblich gesteigert.[1])

Wie dem auch sei, die Vergleichung zwischen dem verstorbenen Vater und seinem lebenden Mörder vermittelst der Bilder bleibt ein Musterstück pathetischer Poesie und eines der schönsten Bühnengemälde. Der englische Dichter äußert hier Gedanken, welche lebhaft an den congenialen Italiener, an Dante, erinnern. Letzterer sagt nämlich:

Intesi che a si fiero tormento
Eran dannati i peccator carnali,
Che la ragion sommettono al talento.
(Inf. V., 37—39.)

[1]) Als ich den Hamlet in London und Nordamerika spielte, folgten viele Schauspieler meinem Beispiele.

Und Shakespeare läßt den Hamlet äußern.

„Scham wo ist dein Erröthen? . . . . .
Ruf' keine Schande aus, wenn heißes Blut
Zum Angriff stürmt: da der Frost ja selbst
Nicht minder kräftig brennt, und die Vernunft
Den Willen kuppelt."

Bei der Besprechung dieser Scene dürfen wir die Tödtung des alten Polonius nicht vergessen, welcher, wie eine Ratte, sich durch alle Ritzen und Spalten einschleicht, um den Käse zu benagen, aber dabei den Tod findet, und zwar ganz verdienter Weise und im geeignetsten Augenblicke. Wer seine Nase in böser Absicht in Dinge steckt, die ihn Nichts angehen, dem geschieht es ganz recht, wenn ihm das Schlimmste widerfährt.

Hamlet freilich vermuthet einen Andern hinter der Tapete:

„Wie? was? eine Ratte? todt! für 'nen Dukaten, todt! —'

„Weh mir, was thatest Du!" ruft Gertrud, welche weiß, daß Polonius dahinter steckt.

„Fürwahr! ich weiß es nicht. Ist es der König?"

jubelt Hamlet mit aller Kraft der Hoffnung. Allein das einzige Mal, wo die Entschließung nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt ist, wo die Leidenschaft ausschließlich herrscht und zur That führt, glückt ihm die Erfüllung seines langgenährten Lieblingswunsches nicht. Hernach aber erinnert er sich wieder seiner Kindesliebe und Sohnespflicht; wir sehen ihn vor seiner Mutter auf den Knieen, sie anflehend, ihre Seele doch Gott zuzuwenden und ihn für die schwere Sünde des Ehebruches um Verzeihung zu bittten.

Die Mutter fragt ihn: „Was soll ich thun?" Hamlet begnügt sich mit der einen Forderung, daß sie in dieser

Nacht nicht bei dem schamlosen Könige ruhen solle. So gering ist das Verlangen, das der Sohn an die Mutter stellt, und doch behandelt sie ihn als wahnsinnig. — „O! Schon gut! Ihr wollt mit eurem Buhlen zusammen in's Verderben stürzen. Geht, bringt es an den Tag, daß ich in keiner wahren Tollheit bin, nur toll aus List! Und steigt auf's Dach und kriecht, wie jener Affe, in den Korb, um Proben anzustellen und brecht euch selbst den Hals".

„Gute Nacht, Mutter!"

In diese Worte lege der Schauspieler Empörung und bittere Verachtung über den schimpflichen Ehebruch.

Der rastlose Geist des verzweifelnden Dänenprinzen schweift beständig in dem unendlichen Raume zwischen Himmel und Erde, in Gegenwart und in Zukunft, in Wahrheit und Schein, im Möglichen und Unmöglichen, in Materie und Geist, im All und Nichts. Was Wunder, daß wir ihn auf dem Kirchhofe zwischen Gräbern und Todtenbeinen treffen, einen Schädel in den Händen, wie er an diesen elenden Ueberrest eines Gebildes aus Lehm seine Fragen stellt: „Wo sind deine Laster, wo deine Tugenden? Wo deine Bescheidenheit und dein Stolz? Du wolltest Gott den Herrn hintergehen, nun kannst du nicht mehr spotten mit deinem widerlichen Grinsen! Dir fehlt Auge, Mund, Nase, Wangen — Alles! Armer Yorick! Armer Yorick!"

„Du glaubtest, ein Adonis oder eine Venus zu sein. Wie viele Mädchen hast du wohl mit deiner List und Schönheit zu Falle gebracht oder wie viele Jünglinge durch deine Coquetterie berückt? Wie viele Thränen haben sie deinetwegen geweint? Warst du ein König? Wie viele Launen,

welche Willkür mußte dein geknechtetes Volk von dir ertragen? Oder ein Kriegsheld? Wie viel Kampf und Noth hat da dein Schwert gestiftet? Oder ein Rechtsgelehrter? Wie viele Praktiken, Klauseln und Kniffe kanntest du? Nichts mehr von alledem! gar nichts mehr! Ein Todtengräber schlägt dir jetzt mit seiner schmutzigen Karste den Schädel ein und singt und lacht dabei, weil die Gewohnheit sein Gefühl abgestumpft hat. [1])

Horatio.

„Die Gewohnheit hat es ihm zu einer leichten Sache gemacht.

Hamlet.

So pflegt es zu sein; je weniger eine Hand verrichtet, desto zarter ist ihr Gefühl.“

„O Alexander! So gleichst du denn, einmal unter der Erde, dem scheußlichsten Menschen, dem Todtengräber hier, der nun mit seiner Haue dir den Schädel zertrümmert! Beuge dich, menschlicher Stolz! Vier oder sechs Ellen unter der Erde sind wir uns alle gleich.“

Die höchste geistige und körperliche Erschlaffung, welche nothwendig zum Skepticismus führt, lähmt den unglücklichen Prinzen, welcher sich durch kein Band des Schönen oder Guten mehr ans Leben gefesselt fühlt. Nach so manchem mißglückten Strauße verlangt es ihn jetzt nur nach Ruhe und tiefer Rast. Der Fuß eilt dem Gedanken voran, der zu müde ist, um jenen zu lenken, und führt ihn an die geöffneten Gräber, wo er selbst bald Wohnung nehmen wird, von seinem Volke vielleicht bejammert, aber nicht gepriesen,

---

[1]) Die kurze Zusammenfassung dieser Stellen ist aus dem schönen Werke von Rocco De Zerbi entlehnt.

begleitet von der schwieligen Hand des Todtengräbers, der, fühllos für Tod und Sterben, vor sich hin singt:

„Ein Grabscheit und ein Spaten wohl
Sammt einem Kittel aus Lein,
Und — o — eine Grube gar tief und hohl
Für solchen Gast muß sein.“

Als ich den Hamlet vor meinem ersten Auftreten in dieser Rolle studirte,[1]) konnte ich mir über den Grund dieser Kirchhofsscene nicht recht klar werden. Sie schien mir etwas gesucht und nicht recht natürlich. Und noch als ich mich in der Garderobe ankleidete, war ich, wie ich mich noch heute erinnere, ganz mit diesem Gedanken beschäftigt. Trotzdem die vier ersten Akte eingeschlagen hatten, wurde ich von heftigen Zweifeln und großer Ungewißheit gepeinigt und schenkte den Freunden, welche mir zu dem schönen Erfolge der, wie sie sagten, fremdartigen Tragödie Glück wünschten, kaum Gehör. Als sich aber der Vorhang hob und die Kirchhofsscenerie des fünften Aktes sich zeigte, so hatte ich gleich bei den ersten Schritten nach der Bühne zu das Gefühl der höchsten geistigen und körperlichen Abspannung. Wie nun erst der Todtengräber sein Lied sang und gedankenlos mit Schädeln und Knochen spielte, die zwar blos aus Pappe waren, mir aber wie wirkliche Menschenknochen vorkamen, da lief ein Schauer durch alle meine Glieder, und eine kalte Thräne hing an meiner Wimper. Mein Fuß führte meinen Körper, und nicht der Wille meinen Fuß. ‘Gottlob!’ rief es jubelnd in mir, ‘da haben wir's! Das Räthsel ist gelöst, die Zweifel

---

[1]) Es war im Frühling 1856 in Mailand im alten Königstheater, das heute nicht mehr existirt.

aufgeklärt. Hier ist alles Natur und keine Künstelei. Hamlet ist müde, wie ich es bin. Der Kirchhof ist sein Haus, der verdiente Zufluchtsort — Friede, Stille, Vergessen. Zuerst kommt Ophelia an die Reihe, dann Hamlet. Im Leben sich entzweiend, vereinigen sie sich im Tode. Ich spielte damals den fünften Akt, so weit eben Verständniß und Kraft ausreichten, aber ich war wenigstens von dem Geiste des Dichters und seines Helden überzeugt und durchdrungen. Von jenem Abende an zählte die Kirchhofscene zu meinen schönsten künstlerischen Triumphen.

Vor einem offenen Grabe schwindet der Zorn, schweigt der Haß, und der Sturm der Leidenschaften legt sich. Auch dem, was wir einst verachtet, versagen wir unsere Liebe nicht länger; und es reut uns tief und schwer, dem mißfallen zu haben, der uns geliebt, und dem nicht vergeben zu haben, der uns beleidigt hat. So fühlen gute und edelmüthige Herzen; so muß auch Hamlet fühlen, wenn er die theuren Reste des Mädchens, das die erste und einzige Liebe seines jungen Herzens war, von dem Todtengräber unter leichtem Singsang in das frisch aufgeworfene Grab senken sieht. Welche Gewissensbisse mögen seine Seele martern, und um so grausamer, weil sie, im innersten Herzen verschlossen, nicht in Klagen und Weinen sich Erleichterung schaffen! Hamlet's Auge hat keine Thräne, sein Herz blutet, und er fragt mit erstickter Stimme: „Was? die schöne Ophelia?"

Laertes dagegen kann in heftiger Klage sein schmerzgepeinigtes Herz entlasten.

„O dreifach Wehe
Treff' zehnmal dreifach das verfluchte Haupt,

Daß Unthat deiner sinnigen Vernunft
Dich hat beraubt! — . . . . . .“

Hamlet.

„Wer ist der, deſſ' Gram
So voll Emphase tönt? Deſſ' Spruch des Wehes
Der Sterne Lauf beschwört und macht sie stillstehn,
Wie schreckbefangne Hörer? — Dies bin ich
Hamlet der Däne.“

Hamlet wird nicht durch des Laertes Aeußerung gegen den Prinzen von Dänemark erzürnt, sondern durch die Worte, die Ophelia's Liebhaber verunglimpfen; und er will, daß in dem Dänenprinzen der Liebhaber geachtet werde. Darum antwortet er: „Dies bin ich, Hamlet, der Däne.“ Das „ich“ muß hier mit voller Kraft und Hoheit betont werden. ‘Was nützt es deinem Schmerz in lautem Geschrei Ausdruck zu geben, als ob Geschrei ein Zeichen wahren Schmerzes sei? Glaubst du, mein Schmerz sei geringer als der deine, weil ich nicht wie du jammere und wehklage? Um deinen Schmerz vor der Welt zu bezeugen, willst du fasten, weinen, dich in Stücke zerreißen, dich mit ihr begraben lassen — das thu' ich alles auch.’

Hier haben wir eine wunderschöne Parallele zwischen dem innerlich gefühlten und dem äußerlich zur Schau getragenen Schmerz, die den Gegensatz der beiden Charaktere ins rechte Licht rückt. Solche Antithesen wiederholen sich in jedem Werke Shakespeare's, sind aber niemals eine subjective Combination, die der Natur Gewalt anthut, sondern das objektive Resultat der einmal gegebenen Handlung.

Das Publikum wartet ungeduldig auf den Augenblick, der ihm die Gewißheit bringe, daß Hamlet's Liebe zu Ophelia

nicht erstorben, sondern nur unter dem Banne der anderen verzweifelteren Leidenschaft eingeschlummert war. Es ist ein herrliches Schauspiel, wie sich die ganze Jugendkraft des Helden mit Riesenstärke erhebt und plötzlich Alles vergißt, was ihn früher seine Geliebte verkennen ließ.

Die Natur macht jetzt allein ihr Recht geltend; nicht der Sohn des Ermordeten und der Ehebrecherin, nicht der Philosoph und der Verzweifelnde, sondern der Liebende, der seine Geliebte verloren, redet in diesem Augenblick.

„Laß Herkuln selber nach Vermögen thun:
Die Katze miaut, der Hund will doch nicht ruhn."

Hamlet konnte für Ophelia sterben und sich mit ihr begraben lassen, aber er konnte ihr im Leben nicht sein Herz schenken, das Verzweiflung, Zwiespalt und Schmerz über den Tod seines Vaters, Verachtung gegen seine Mutter und Haß gegen den Oheim erfüllte. Ein so ermattetes und tief und schwer verwundetes Herz wäre die Gabe eines Egoisten gewesen.

So wären wir denn bei der letzten Scene des großen Dramas angelangt, in welchem jeder Satz zu so vielen Erwägungen Anlaß giebt, daß auch die kleinsten Skribenten meinten, sie dürfen die ihrigen der Welt nicht vorenthalten. Auch ich gehöre wahrscheinlich zu den letzteren. Aber wenigstens wollte ich mich damit nicht als spitzfindigen Commentator aufspielen, sondern es trieb mich nur das Verlangen, dem Publikum, welches mir im Theater Beifall spendet, den Beweis zu liefern, daß ich es mir mit dem Studium Shakespeares und besonders mit der Durchforschung dieses Werkes, das auf jedem Schauspieler wie ein Alp lastet, keineswegs leicht machte.

Bei der schauspielerischen Darstellung eines Charakters — wer wüßte es nicht? — führt das bloße Copiren berühmter Muster zur Fälschung oder geradezu zur Carricatur, die Bühnentraditionen aber beeinflussen im Voraus das selbstständige Urtheil, ohne zu überzeugen oder mehr zu leisten, als jede Individualität von sich aus im Stande wäre.

„Die natürlichen Mittel eines Darstellers“, sagte Gustavo Modena, der Vater aller italienischen Schauspieler, „bilden in ihrer Vereinzelung niemals ein Ganzes; man muß erst die Harmonie zwischen ihnen herstellen und darin liegt die Hauptschwierigkeit. Zwar macht eine schöne Stimme, eine schöne Gestalt Vieles aus, aber sie ist nicht Alles. Auch ein berühmter Name, und habe er noch so guten Klang, kann zwar bestechend, aber für den denkenden Kopf nicht überzeugend wirken. Darum stehe auf eigenen Füßen, studire den Dichter, suche in seinen Geist einzudringen, und hast du dir von dem was du studirt hast, und was du thun sollst, eine selbstständige Ueberzeugung verschafft, dann wage es erst, vor die Rampe zu treten.“[1])

Ein Werk von Shakespeare läßt sich nicht darstellen, wenn man nicht vorher das Original einem genauen und gewissenhaften Studium unterworfen hat; denn jeder vernünftige Kritiker stimmt mit dem berühmten Guerzoni darin überein, daß „Shakespeare ein Meer ist, dessen Tiefe nur ein klug-bedächtiger Sinn ergründet, und dessen Spiegel-

---

[1]) Diese Vorschrift wurde mir zu einer meiner Hamletstudien gegeben, welche im Athenäum zu Barcelona gelesen und 1868 in der Rivista Contemporanea (Jahrgang XVI, Band LVIII, Fascikel CLXXXVIII) veröffentlicht wurde.

fläche nur die Kunst befahren kann. Non omnibus licet adire. Ein träger Geist kann es nicht befahren, und ein verwegener verliert sich darin;[2]) und wenn ein Schauspieler auf der Bühne seines eigenen Landes ein ausländisches Werk und speciell ein Werk wie Hamlet darstellt, so muß er nothweise, will er sein Unterfangen vor seinem Gewissen verantworten, es im Urtexte lesen können. Manche Schönheiten, deren Hauptreiz in der Form liegt, pflegen unter der Feder des Uebersetzers zu erblassen, weil dieser ihnen trotz aller Sorgfalt ihre Frische und Ursprünglichkeit nicht erhalten kann. Dann eben ist es die Aufgabe des Schauspielers, solchen Stellen den alten Glanz wiederzugeben. Bei der Neuaufführung moderner Stücke betrachtet man es als eine Nothwendigkeit, daß der Dichter den Proben beiwohne, die Schauspieler mit dem Gedankengange des Stückes vertraut mache und auf die ganze Vorstellung bestimmend einwirke. Wie viel größer ist die Verantwortlichkeit eines Schauspielers, der solche Werke darzustellen wagt, über deren Ideengang ihn nicht mehr der Verfasser, sondern nur sein eigener Verstand zu unterrichten vermag.

Abissus abissum invocat. Dies scheint mir die passendste Bezeichnung für die große Katastrophe, welche die lange Reihe der Ereignisse in der Königsburg von Helsingör beschließt. Der gewaltige Bau wüsten Mordes, dessen Bausteine Gift und Dolch sind, stürzt über den Häuptern derjenigen zusammen, die ihn aufgethürmt. Es wundert uns nicht, daß wir unter den Opfern dieses Unglückes auch den Prinzen von Dänemark erblicken.

[2]) Guerzoni, Teatro Italiano del secolo XVIII, p. 507.

Der König Claudius hat seinen Plan entworfen. Hamlet muß sterben: „entweder durch dein Schwert, Laertes, oder das Gift, mit dem ich seinen Trank segne.“ In seiner wilden Wuth befragt Laertes nicht erst die Stimme seines Gewissens, noch sieht er die Schurkerei, die er zu begehen im Begriff ist. Er weiß gar nicht, was in ihm vorgeht; seine Natur ist zu sensualistisch, als daß sein Verstand lange erwägen oder sein Gewissen Einspruch erheben könnte. Hamlet war dieses Mal mit dem festen Entschluß, sich zu rächen, von der Seereise zurückgekommen. Ein neues Verbrechen des Königs hatte er entdeckt: er hätte sollen getödtet werden sobald er den englischen Boden erreicht. Die Verschwörung war von Claudius ausgegangen, und außer dem Könige von England waren Rosenkranz und Güldenstern dabei betheiligt. Allein der Streich wurde durch die Schlauheit Hamlets abgewendet. An seiner Statt fielen Rosenkranz und Güldenstern zum Opfer; und nun kehrt Hamlet nach Helsingör zurück, um den Usurpator zu strafen. Der skeptische Horatio dagegen glaubt nicht an das Gelingen, sondern wittert neuen Verrath gegen seinen Herrn und Freund. Aber Hamlet fürchtet sich nicht. Er glaubt schon, in seiner Hand den Degen blitzen zu sehen, der den König durchbohrt. Aber was frommt es ihm? Der Prinz — armer Thor! — ist kaum im Stande, den Griff zu fassen und die Klinge aus der Scheide zu ziehen. Er darf ja nicht mehr der Sohn des Ermordeten und der Neffe des Mörders sein; er soll zum unparteiischen Richter werden, der nach den ewigen Maßen der Gerechtigkeit den Schuldigen straft.

Wenn wir Hamlet betrachten, so drängt sich uns eine

neue Parallele auf zwischen den zwei großen Dichtern, von denen der eine das Wesen des Göttlichen, der andere die Tiefen des Rein-Menschlichen ergründet. Shakespeare, wie Dante, nimmt den Menschen aus den Händen des höchsten Schöpfers, zergliedert alle seine Leidenschaften anatomisch und theilt einer jeden, sie auf der Wage der Gerechtigkeit prüfend, Strafe oder Belohnung zu.

„Der König, Herr, hat mit ihm (Laertes) sechs Berberhengste gewettet; wogegen er, wie ich höre, sechs französische Degen sammt Zubehör, als Gürtel, Gehenke u. s. w. verpfändet hat .... — Der König, Herr, hat gewettet, daß Laertes in zwölf Stößen von beiden Seiten nicht über drei vor euch voraus haben soll. Er hat auf zwölf gegen neun gewettet, und es würde sogleich zum Versuch kommen, wenn eure Hoheit zu der Erwiderung geneigt wären." So sagt der heimtückische Osrick, eine Creatur des Claudius. Bei dieser Aufforderung wird der Rächer Hamlet zum Cavalier; er fühlt, wie sich in ihm der ritterliche Stolz regt; er denkt an das Waffenspiel und vergißt für den Augenblick alles Uebrige. Indessen ist sein Geist von Neuem beunruhigt. Er fürchtet, fürchtet, ohne zu wissen, was. Doch ängstigt ihn eine gewisse Vorahnung.

Hamlet.

...... „Ich trotze allen Vorbedeutungen; es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft .... Da kein Mensch weiß, was er verläßt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen? Mag's sein."

Diese Worte von Hamlet in dem Augenblicke gesprochen, da seine Ritterlichkeit ihm gebietet, den Zweikampf mit Laertes

anzunehmen, bestätigen unsere Ansicht, daß Hamlet unter der Last so vieler erfolgloser Kämpfe ermattet sei und jetzt der Gefahr, ja dem Tode entgegen gehe, ohne über Grund und Ursache lange nachzudenken. Seine Herzensgüte wird offenbar, wenn er, ehe er mit Laertes die Waffen kreuzt, ihn um Verzeihung bittet wegen des Schmerzes, den er ihm unabsichtlich angethan. Und gerade diese seine Offenherzigkeit hindert ihn, in Opheliens Bruder einen Verräther zu vermuthen.

Da er Laertes als geschickten Fechter kennt, bereitet er sich mit doppeltem Eifer zum Kampfe vor; denn einmal muß er als Vertheidiger sich zu decken suchen, zugleich aber darf er den Gegner nie aus dem Auge lassen, um im geeigneten Moment, wenn sich jener eine Blöße giebt, zuzustoßen. Und in der That, es gelingt ihm, ihn zweimal zu touchiren. So fasse ich das Duell auf und pflege es auch so auf der Bühne durchzuführen. Aber wie ist es zu verstehen, daß Laertes als Meister im Waffenspiel zweimal eine Schlappe erleidet? Die Hand dessen, der zum ersten Male sich zu einem Verbrechen anschickt, zittert. Claudius freilich hätte sofort nach Hamlet's Herzen gezielt und ihn gerade ins Herz getroffen. Ihm zittert die Hand nicht, wenn er dem Prinzen den Becher reicht. Allein dieser weist ihn zurück, und die Mutter greift darnach und leert ihn auf das Wohl des Siegers.

Merkwürdiges Zusammentreffen! Während die Königin zum ersten Male ihrem Mutterstolze Ausdruck verleihen will, erstickt der Tod ihre Stimme.

„Die Königin trinkt auf dein Glück, mein Hamlet“

ruft die Königin, und Hamlet antwortet:

„Good, Madam", was ich mit „grazie signora" (Dank gnädige Frau) wiedergebe.[1]) Damit wird der mütterliche Stolz von Hamlet treffend ironisirt. Der dritte Gang folgt. Der zweimalige Sieg über Laertes hat Hamlet kühn gemacht; er verläßt die Defensive, die er sich selbst vorgeschrieben und geht zur Offensive über. Die Degen kreuzen sich, und schließlich trifft Laertes mit seinem vergifteten Fleuret ohne Knopf die Brust Hamlet's. Aber sobald dies geschehen, sobald er gemerkt, welch' feigen Mord er begangen, so zittert seine Hand, und Hamlet hat leichtes Spiel, ihn zu entwaffnen. Als ächter Cavalier bietet der Prinz dem Laertes zu einem neuen Gange seinen eigenen Degen und nimmt den des Gegners. Laertes ist in der Schlinge gefangen und kann es nicht verweigern. Der König schreit: „Trennt sie! Sie sind erhitzt." Siegestrunken durchbohrt Hamlet den Laertes; die Waffe, die er beim Tausche bekommen, ist scharf gespitzt und durchsticht des Gegners Brust. Solche Einzelheiten sind nicht ganz unwichtig zur Abrundung des Bildes. Verwundet Hamlet den Laertes, weil er fühlt, daß dieser ihn verwundet hat? Nein. Dies wäre eine ganz falsche Auffassung. Für Hamlet sind die Fleuret's stumpf und boutonnirt. Er legt nur, wie jeder Cavalier in der Hitze des Gefechtes seine Ehre darein, den Sieg zu erringen.

Hamlet merkt überhaupt gar nicht, daß er von Laertes verwundet worden ist. Letzterer sieht seine Unthat zu spät ein; im Angesichte des Todes fühlt er das Bedürfniß, seine

---

[1]) A. W. Schlegel sagt: „Gnädige Mutter."

Seele durch Hamlet's Verzeihung zu entlasten; er kündigt dem Prinzen an, daß auch er unrettbar verloren, und schiebt alle Schuld auf den König.

„Hamlet, du bist umgebracht,
Kein Mittel in der Welt errettet dich . . . .
Des Frevels Werkzeug ist in deiner Hand,
Unabgestumpft, vergiftet."

Bei diesem Wendepunkt, wo Hamlet als Richter und Rächer auftritt, verfahre ich bei der Darstellung auf der Bühne folgendermaßen: ich fasse das vergiftete Fleuret nicht am Griff, sondern mitten an der Klinge, stürze dem Throne zu, ziele nach der Brust des Königs, stoße es ihm ins Herz und wende mein Angesicht ab.

So findet der „blutschänderische Ehebrecher" seine Strafe, ohne daß ihm Zeit bleibt, sein Schwert zu ziehen; und das in sein Blut eingedrungene Gift führt seinen Tod herbei, eh' er noch Gott um Verzeihung bitten kann.

So bildet diese Scene eine Parallele zu der des dritten Aktes, wo Hamlet den König im Gebete findet. Hamlet will nicht nur den Leib des Königs tödten, sondern auch dessen Seele soll der ewigen Verdammniß anheimfallen. Er verzeiht dem Laertes; für seine Mutter hat er nur ein Wort:

„Wretched queene, adieu!" [1])

was so viel sagen will als: „Ebenso unglückliche als verachtungswürdige Königin, lebe wohl!" Er nennt sie Königin und nicht Mutter, und mit Recht, weil sie aufhörte, seine Mutter zu sein, als sie den Ehebruch beging.

Claudius, der den Bruder mit Gift gemordet und Hamlet mit vergiftetem Schwert gemeuchelt, kommt selbst durch Schwert

---

[1]) „Arme Königin, fahr' wohl!" Schlegel.

und Gift um. Laertes, der den Hamlet mit vergiftetem Degen tödtet, fällt dem vergifteten Degen zum Opfer. Gertrud, welche schuldig geworden, ohne davon zu wissen, giebt sich selbst, ohne es zu wissen, den Tod. Und was hat denn Hamlet gethan, daß er durch Schwert und Gift sterben muß? Eben seine Unentschlossenheit mußte ihn dahin führen, daß er sich in dies Netz verstrickte, dessen Maschen er zur Zeit zu zerhauen vergessen. Könnten wir uns denn überhaupt diesen zartbesaiteten Jüngling auf dem Throne denken? Hamlet wäre ein unglücklicher und schlechter König geworden, unglücklich für sich selbst und schlecht für ein Volk, das er nicht zu beherrschen gewußt hätte. Wir würden ihn stets, von Zweifel, Reue und Gewissensbissen gepeinigt, durch die Hallen des Schlosses von Helsingör wandeln sehen. Man vergießt lieber eine Thräne an Hamlet's Grabe, als daß man ein Lorbeerblatt auf die Stufen des Thrones streute, der von einem fremden Volksführer entsühnt werden muß.

Zu diesem Zwecke ist von Shakespeare ganz passend das Eintreffen des Fortinbras in Helsingör in die Handlung verwoben, welcher aus des sterbenden Hamlet Munde Thron und Reich zugesagt erhält. So schließt der Dichter der Elisabeth'schen Zeit, jener durch und durch monarchischen Periode, mit dem Hinweis darauf, daß der Thron nicht untergeht.

Inhalt.

Goe
Goe
Go
G

Schmidt & Baumann, Leipzig-Reudnitz.

Rossi, Ernesto,

Studien über Shakespeare und das moderne Theater nebst einer autobiographischen Skizze

Leipzig 1885